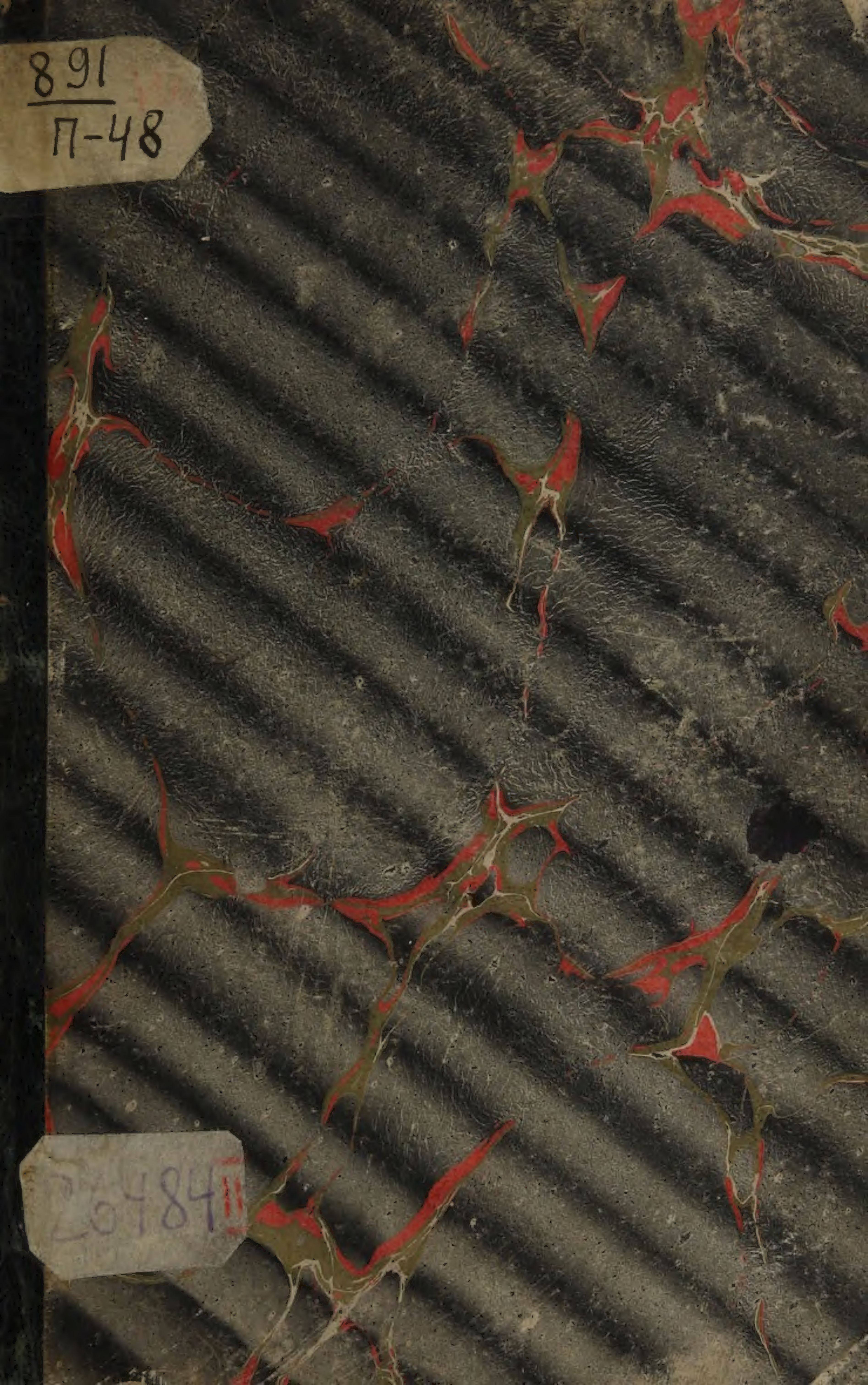
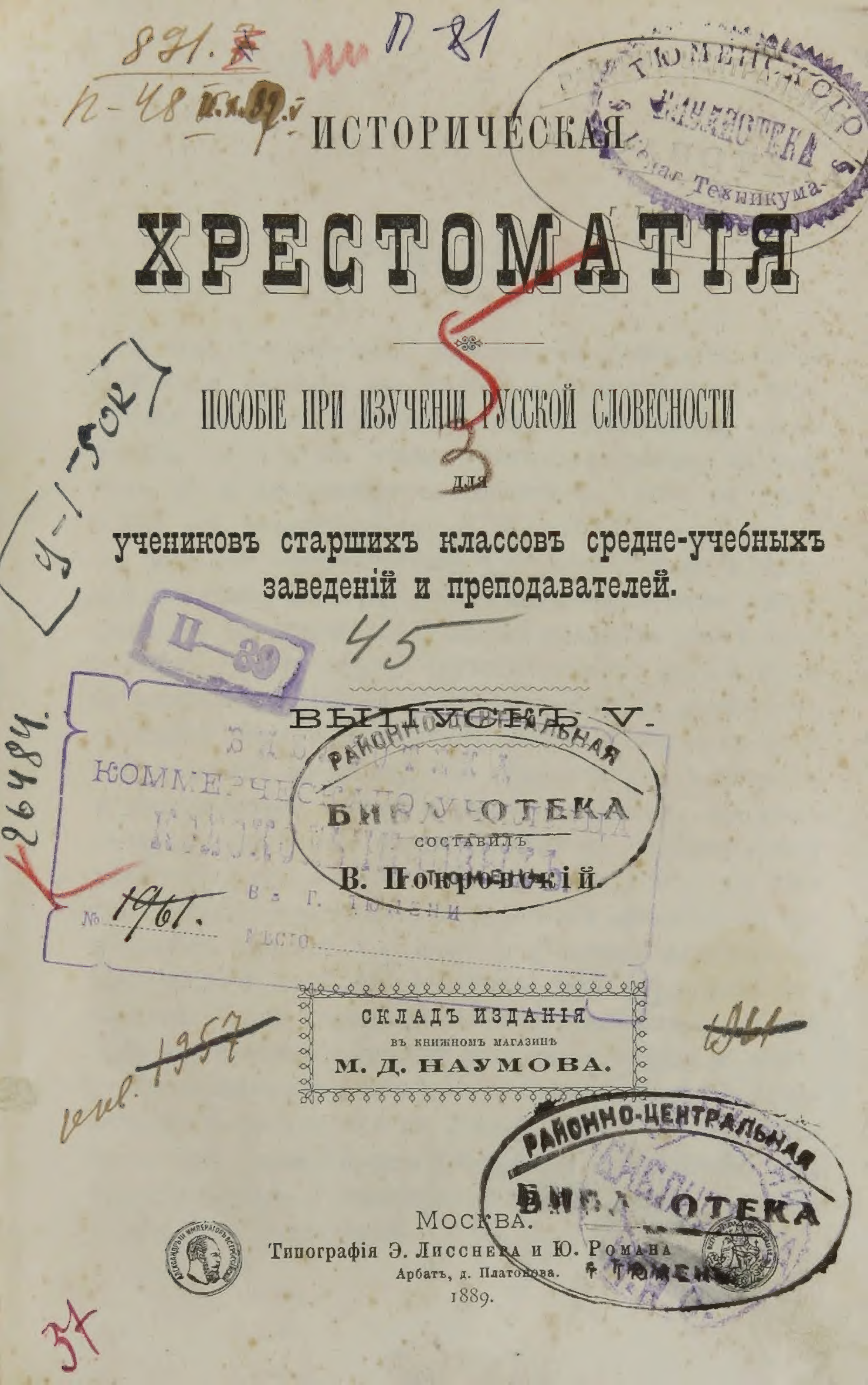


ницательностью своих правящих класс
это то, что социалистическая рево
там может принять иные формы и
иным темпом, чем на материке Евр
самом деле, легко представить себе
положение вещей: экономическая бор
ходит до высокой степени напряжен
копы требуют национализации, же
рожники выставляют такую же и
ную программу, рабочие других
труда требуют повышения зарабо
ты. Может даже статься, что
бования будут пред'явлены
время не случайно, а
уговору, ибо тепе
овании «гла
ованно



ИСТОРИЧЕСКАЯ

ХРЕСТОМАТІЯ

ПОСОБІЕ ПРИ ИЗУЧЕНІИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

для

учениковъ старшихъ классовъ средне-учебныхъ заведеній и преподавателей.

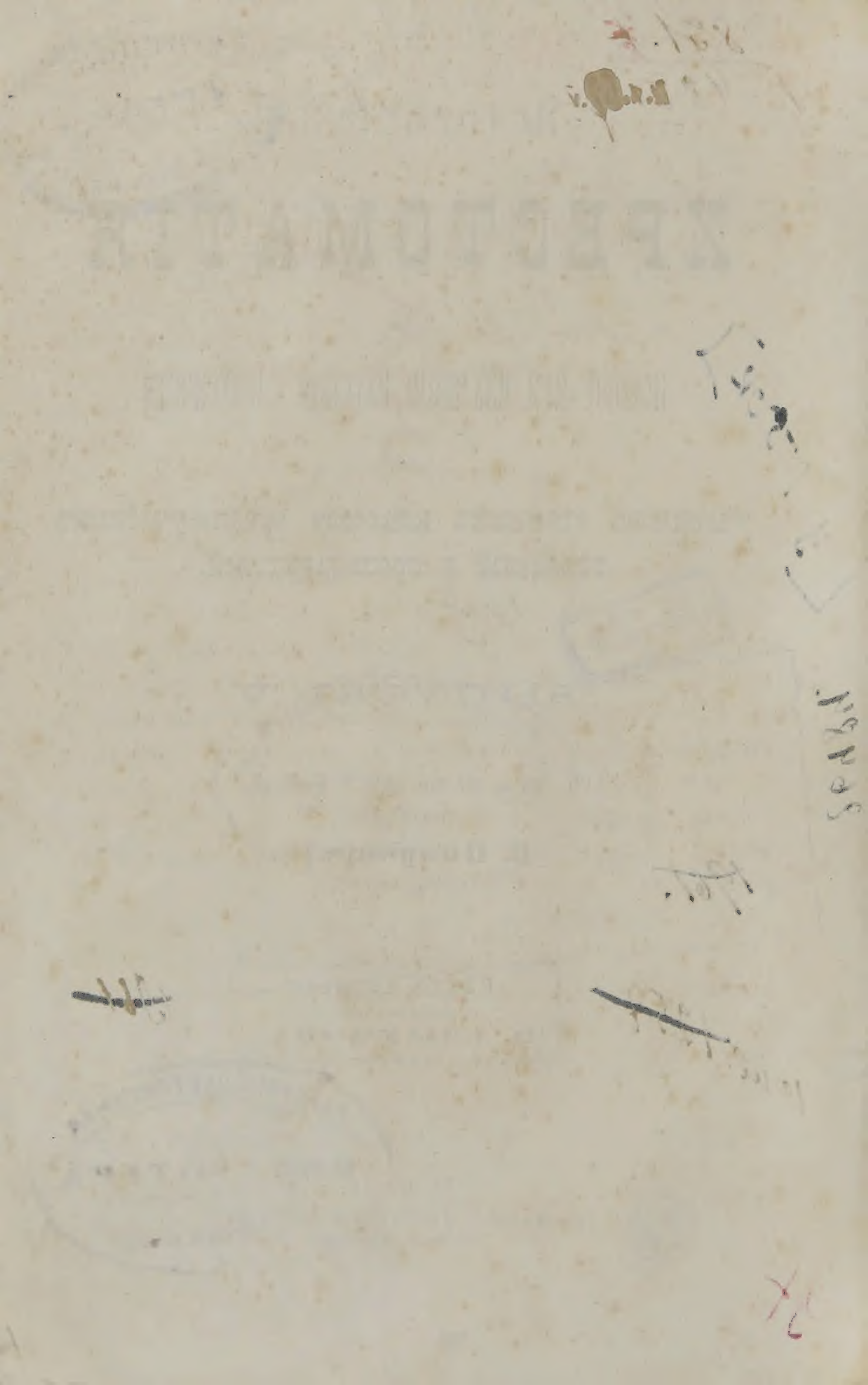
ВЫПУСКЪ V.

составилъ

В. Покровскій.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ
въ книжномъ магазинѣ
М. Д. НАУМОВА.

МОСКВА.
Типографія Э. Лисснера и Ю. Романа
Арбатъ, д. Платонова.
1889.



ПРЕДИСЛОВІЕ.

V вып. Исторической Хрестоматіи обнимаетъ собой ложно-классическое направленіе въ русской литературѣ. Чтобы выяснить особенности этого направленія, составитель хрестоматіи счелъ нужнымъ подробное знакомство съ французскимъ классицизмомъ, т.-е. съ условіями его возникновенія, съ характеромъ направленія въ лицѣ его представителей и отличительными признаками каждаго изъ нихъ. А такъ какъ французскіе ложноклассики въ основу своей теоріи положили ученіе Аристотеля, то, въ видахъ обстоятельности, нельзя было не помѣстить и Поэтики Аристотеля какъ въ дословномъ переводѣ, такъ и въ толкованіяхъ ложно-классиковъ и современныхъ писателей. Не довольствуясь подборомъ и группировкой статей общаго содержанія, дающихъ ученику понятіе объ ученіи Аристотеля, о французской теоріи и ея стѣсненіяхъ, о дѣятельности и значеніи русскихъ ложно-классиковъ, составитель помѣщаетъ въ настоящемъ выпускѣ и разборы отдѣльныхъ выдающихся произведеній, какъ иностранныхъ, такъ и русскихъ писателей. Такой характеръ и планъ размѣщенія статей дадутъ ученикамъ, какъ мнѣ кажется, и полныя, и отчетливыя понятія о ложно-классическомъ направленіи, своеобразно выразившемся на Западѣ и у насъ, объ относительной талантливости разныхъ представителей его, о недостаткахъ и достоинствахъ направленія какъ общихъ, такъ и мѣстныхъ.

В. Покровскій.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стран.

Французскій классицизмъ.

То, что приготовлялось въ эпоху Франциска I, приведено было въ исполненіе вѣкомъ Людовика XIV. Бурбоны завершили дѣло Валуа. Изъ феодальнаго государства сдѣлалось самодержавное королевство, изъ послѣдняго явился утонченный деспотизмъ, который выказалъ свой оскорбительный принципъ извѣстными словами Людовика XIV: L'état c'est moi (государство, это — я!), — принципъ, которому далъ свое благословеніе и знаменитый защитникъ римско-католическаго православія — Боссюэтъ, тотъ самый архіепископъ въ Мо (de Meaux), который въ своемъ Discours sur l'histoire universelle сдѣлалъ попытку построить систему всемірной исторіи въ смыслѣ теократіи, абсолютизма и деспотіи. Народныя воспоминанія стерлись, народная сила была сломана или истощена; постоянное войско, звѣрство полиціи и система высасыванія денегъ, образованная подъ именемъ финансоваго хозяйства, были правительственными средствами этого королевства, выкапывавшаго съ безумною ревностью ту пропасть, въ которую оно должно было упасть въ концѣ 18-го столѣтія. Никогда французскій народъ не былъ въ такомъ угнетеніи, какъ тогда, когда придворный блескъ „великаго" Людовика сіялъ надъ Европой, и ничѣмъ поэзія не была такъ унижена, какъ лестью, которую разсыпала она этому безчестному деспоту и его правнуку, Людовику XV. Разъединеніе между народомъ и литературой явилось во всей своей рѣзкости; послѣдняя совершенно превратилась въ чужое оранжерейное растеніе, криво привитое къ классической древности и удобренное грѣховною тиною двора. Поэты писали не для народа, а для версальскаго кружка, и Людовикъ XIV былъ не только ихъ Меценатомъ, но и Аполлономъ, раздавалъ вѣнки и пенсіи, и поэты льстили ему за это на всѣ лады раболѣпства. Поэзія стала окончательно дѣломъ ума; ея су-

хость и бѣдность были ошибочно приняты за благородную простоту грековъ; литература рабски слѣдовала узкимъ и ограниченнымъ правиламъ древнихъ, и изъ нихъ извлекли теорію, практическія послѣдствія которой были столько же безвкусны и нелѣпы, какъ фигура Людовика XIV, являвшагося публично въ качествѣ бога музъ въ своемъ длинномъ парикѣ и въ башмакахъ съ красными каблуками. Всего болѣе требовались правильность и гладкость; вся литература сдѣлалась форменною и условною. Дворъ былъ Парнассомъ, и основанная кардиналомъ Ришелье въ 1635 году Французская академія (Academie Française) присуждала безсмертіе или осужденіе. Заслуги Французской академіи, относительно грамматической и стилистической обработки и опредѣленія французскаго языка, достойны конечно уваженія; что же касается другихъ трудовъ ея, то предметомъ ихъ была та ученость, которая стала основаніемъ французской литературы и поставила закономъ рабское подражаніе древнимъ формамъ и мелочное соблюденіе извлеченныхъ оттуда законовъ вкуса, которые считались conditio sine qua non поэтическаго значенія и классической поэзіи. Поэтому французскій классицизмъ есть произведеніе учености. подобно литературѣ александрійскихъ грековъ; при всемъ уваженіи къ отличнымъ талантамъ этой литературы, нельзя не сказать, что здѣсь былъ источникъ ихъ пренебреженія и неуваженія къ естественности, ихъ натянутости, ихъ холоднаго паѳоса, ихъ чисто риторическаго одушевленія, которое никогда или уже весьма рѣдко имѣло достаточно силы и смѣлости, чтобы превозмочь деревянный оплотъ условнаго приличія. Полнымъ выраженіемъ этого условнаго направленія вкуса въ теоріи и практикѣ является Николай Буало 1637—1711), который очень старался о томъ, чтобы сдѣлаться Гораціемъ французовъ. Онъ съ искусствомъ подражалъ этому римлянину въ своихъ сатирахъ и посланіяхъ и его Art poëtique, тоже приготовленное по Гораціеву образцу, составляетъ настоящій кодексъ французскаго классицизма, который долгое время считался, не только во Франціи, но и за границами ея, непогрѣшимымъ уставомъ вкуса. Его прямо и называли законодателемъ вкуса (législateur du goût), и его сочиненія, особенно его комическо-героическая поэма „Налой“ (le lutrin), несмотря на всю бѣдность фантазіи, до сихъ поръ пользуется уваженіемъ между его соотечественниками. Никто такъ отчетливо и

законченно не представилъ духа французскаго классицизма, какъ этотъ педантическій стихотворцый токарь.

Этотъ духъ создалъ себѣ самый сильный и величественный органъ въ драмѣ, которая основывалась на отвлеченно понятомъ аристотелевскомъ началѣ трехъ единствъ (дѣйствія, мѣста и времени) и почерпала свои сюжеты преимущественно изъ исторіи греческой, римской и восточной (особенно турецкой), потому что здѣсь только будто бы и можно было найти истинное трагическое достоинство, — что кажется очень страннымъ, по крайней мѣрѣ относительно послѣдняго источника. Въ лицѣ Корнеля, Расина и Вольтера эта драма имѣла свой классическій тріумвиратъ трагедіи, которому послѣ Жоделля проложили дорогу Робертъ Гарнье, Лаперузъ и Майретъ.

Вмѣстѣ съ трагедіею классическаго стиля художественно совершенствовалась во Франціи и комедія. Конечно, здѣсь, какъ вообще въ новой европейской жизни, не могло быть и рѣчи о существованіи и развитіи драматической комедіи въ смыслѣ Аристофана. Древне-греческая комедія имѣла своимъ предметомъ государство, а новѣйшая — общество. Общественная жизнь съ ея нравственными уродливостями, неправильными характерами и смѣшными типами — таковъ былъ кругъ, въ которомъ обращалась современная комедія. Теорія ея во Франціи была выработана съ неменьшимъ педантизмомъ, какъ и теорія трагедіи, между тѣмъ, не безъ основанія было замѣчено, что этотъ гнетъ искусственности былъ полезенъ комедіи въ томъ отношеніи, что помѣшалъ ей расплыться въ ширь, неопредѣленность и обыденную пошлость. Такимъ образомъ можетъ быть защищаема въ комедіи и система трехъ единствъ: если дѣйствіе трагической пьесы, особенно въ историческихъ сюжетахъ, часто происходитъ въ одно время въ различныхъ мѣстахъ, и развязка трагедіи подготовляется только исподволь, то соблюденіе трехъ единствъ вовлекаетъ трагика въ тысячу затрудненій и неправдоподобностей; напротивъ того, интрига, господствующая въ комедіи, быстро ведетъ дѣйствіе къ цѣли (единство времени и дѣйствія). Къ этому надо прибавить и то, что комикъ безъ большого затрудненія можетъ достигнуть единства мѣста, такъ какъ областью его бываетъ домашній и общественный кружокъ. Наконецъ, даже и классическій размѣръ стиха, александрійскій, несмотря на свою натянутость, идетъ отчасти къ классической комедіи. Въ па-

ѳосѣ трагедіи онъ слишкомъ часто впадаетъ въ сухое однообразіе, — въ комедіи, напротивъ, его высокопарная важность, превращаясь въ разговорный языкъ, сама-по-себѣ становится комическою; для примѣра возьмемъ хоть ссору между женщинами, которою начинается *Тартюфъ.* Авторъ этой комедіи, Мольеръ, считается у французовъ единственнымъ классическимъ авторомъ комедій. Жанъ Батистъ Покленъ (Poquelin), знаменитый подъ именемъ Мольера, которое онъ носилъ какъ актеръ и сохранилъ впослѣдствіи какъ писатель, родился въ Парижѣ 15 января 1622 года, умеръ тамъ же 17 февраля 1673 года. Происходя изъ народа и предоставленный въ юности собственнымъ силамъ, Мольеръ имѣлъ случай изучить жизнь въ ея горькой дѣйствительности и узнать людей, какъ они есть; отсюда происходитъ несравненная вѣрность его характеровъ, отюда нравственная строгость, лежащая въ основаніи его комизма и всегда слѣдующая древнему правилу: ridendo dicere verum (смѣясь говорить правду). Въ немъ есть что-то демократическое, несмотря на то, что онъ долженъ былъ выдавать себя за льстиваго шута двора, потому что иначе онъ не осмѣлился бы выступить противъ тогдашней французской знати и осыпать ея аристократическіе пороки безсмертными насмѣшками, противъ лицемѣрнаго двора и сорвать съ него личину религіознаго ханжества съ такою смѣлостью, которая была однимъ изъ лучшихъ подвиговъ мысли всѣхъ временъ...

Объ эпическихъ попыткахъ въ тѣсномъ смыслѣ, которыя появляются въ вѣкѣ Людовика XIV, едва стоитъ упоминать. Послѣ несчастнаго примѣра, поданнаго Ронсаромъ въ его Франсіадѣ, стряпали свои забытыя теперь эпопеи Жанъ Демаре де Сенъ Сорленъ (ум. 1676 г., *Кловисъ*) и его современникъ Жанъ Шапеленъ (*Орлеанская дѣва*), далѣе Жоржъ де Скюдери (ум. 1667 г., *Аларикъ*), и іезуитъ Пьеръ ле-Муанъ (ум. 1672 г., *Святой Людовикъ*). Желаніе французовъ имѣть въ своей литературѣ настоящее эпическое твореніе было удовлетворено эпосомъ въ прозѣ „Les aventures de Télémaque“, авторомъ котораго былъ благочестивый, но и правдивый архіепископъ Камбрейскій Франсуа де Салиньякъ де Ламоттъ Фенелонъ (1651—1715). Эта книга удовлетворяла всѣмъ требованіямъ „классической“ эстетики, хотя въ ней и не было освященнаго обычаемъ александрійскаго стиха, и удовлетворяла, несмотря на то, что въ этомъ эпосѣ, написанномъ первоначально для

поученія дофина, дидактика совершенно преобладаетъ надъ эпической поэзіей. Эта подновленная древность, съ которою Фенелонъ умѣлъ такъ хорошо хозяйничать, необходима должна была приводить въ восторгъ тогдашнихъ французовъ. Прямотой своихъ правилъ „Телемакъ", какъ извѣстно, навлекъ на автора немилость Людовика XIV; ограниченный теперь одной школой, „Телемакъ" былъ нѣкогда популярнѣйшей книгой, какія только бывали на свѣтѣ; для насъ онъ привлекателенъ только своимъ культурно-историческимъ значеніемъ и возбуждаетъ наше уваженіе тѣмъ благороднымъ прямодушіемъ, съ которымъ Фенелонъ при всякомъ удобномъ случаѣ возстаетъ противъ произвола и тиранніи. Собственный романъ также долго занимался античными сюжетами, которые онъ разсказывалъ безконечно длинно по мѣркѣ старинныхъ рыцарскихъ романовъ...

Лирика при Людовикѣ XIV, какъ легко себѣ представить, должна была остаться въ большомъ пренебреженіи. Настоящую лирику нельзя вообразить себѣ безъ связи съ жизнью народа съ одной стороны и безъ отпечатка сознательной индивидуальности съ другой; между тѣмъ литература тогдашней Франціи была совершенно оторвана отъ народа и личность исчезала въ обществѣ. Какимъ же образомъ могли произвести истинную лирическую поэзію эта литература и эти люди, произведеніе и опора того, что называлось „bon ton"? Вотъ почему то, что писалось тогда въ лирической формѣ, т.-е. въ формѣ сонетовъ, рондо, мадригаловъ, посланій, эпиграммъ и пр., носитъ, совершенно справедливо, названіе летучей поэзіи (poésies fugitives) или, еще опредѣлительнѣе, стиховъ для общества (vers de société). Это риѳмоплетство выдѣлывало эпикуреизмъ общественнаго круга въ остроумные экспромты или своей легкой насмѣшливостью придавало только этому эпикуреизму новую пряность. Главной заботой было остроуміе и нѣжное чувство или, правильнѣе сказать, любезничанье имѣло тогда только смыслъ, когда оно выражалось въ остроумномъ куплетѣ.

Шерръ.

Корнель, Расинъ и Мольеръ, какъ представители вѣка Людвика XIV.

Людвикъ XIV смѣло совершилъ то, что смѣло начато и приготовлено было планами нѣкоторыхъ предшествовавшихъ ему правителей, и въ послѣднее время особенно Ришелье и Мазарини. По блеску и достоинству своей личности и по неотъемлемому величію своего творческаго ума, онъ былъ самодержецъ отъ природы, и онъ поднялъ королевскую власть до такого могущества и неограниченности, до какой далеко не достигали даже Карлъ V и Филиппъ II.

Въ полномъ убѣжденіи, что Богъ даетъ государямъ не только часть своего всемогущества, но и часть своего всевѣдѣнія, Людовикъ XIV въ короткое время, съ твердой энергіей и удивительною осторожностью, подчинилъ своей волѣ всѣ непокорныя, самостоятельныя стремленія и свелъ ихъ къ строгому порядку и одному общему дѣйствію. Средневѣковая спесь безпокойнаго дворянства была разбита, и оно поставлено въ зависимость отъ всемогущества королевскихъ повелѣній отчасти приманками пышной и веселой придворной жизни, отчасти посредствомъ подчиненія дворянъ строгой дисциплинѣ, введенной во вновь устроенномъ постоянномъ войскѣ. Высшее духовенство, нѣкогда столь враждебное, превращено было въ послушную придворную аристократію, благодаря исключительному присвоенію высшихъ духовныхъ должностей и важнѣйшихъ приходовъ членамъ знатныхъ фамилій; этимъ способомъ интересы и желанія духовенства были неразрывно связаны съ интересами и желаніями короля. Прежнія собранія сословій были уничтожены. Въ то же время положено было начало новѣйшей бюрократіи, которая, по своему происхожденію и по сущности, была не что иное, какъ выполненіе единаго и послѣдовательнаго закона, и въ этомъ смыслѣ была естественной противоположностью всякой феодальной особенности и раздѣльности. Самая рѣзкая централизація считалась уже высшимъ принципомъ управленія. Все исходило непосредственно отъ короля, все стояло подъ его ближайшимъ руководствомъ. Король не только сталъ главою и представителемъ государства; государство было не что, иное какъ личность короля: l'état c'est moi.

Не подлежитъ сомнѣнію, что такое неограниченное могущество короля было для того времени исторической необходимостью и потому благомъ. Средневѣковое феодальное государство съ его дикими раздорами партій и междоусобіями, съ его отдѣльными, самовластными, большею частью враждебными другъ другу корпораціями и исключительными правами — было уничтожено навсегда. Государство стало снова твердымъ, строго распредѣленнымъ цѣлымъ, стало юридическимъ государствомъ. Первые годы Людвика XIV полны благороднѣйшихъ намѣреній и широкихъ предпріятій. Мудрымъ и неустрашимымъ усиліямъ Кольбера удалось привести разстроенные финансы и сборъ податей въ правильную систему государственнаго хозяйства. Призваны были иностранные работники, чтобы научить туземцевъ разнымъ знаніямъ и искусствамъ; основаны большія торговыя общества, чтобы обезпечить торговую независимость Франціи отъ сосѣдей, особенно голландцевъ; построенъ Лангедокскій каналъ, который хотя и не могъ осуществить первоначально задуманнаго плана — соединить Средиземное море съ Атлантическимъ океаномъ, но все-таки принесъ огромныя выгоды для внутреннихъ сношеній. Торговля, мореплаваніе и колоніи пришли въ цвѣтущее состояніе. Буржуазія, благодаря возраставшему благосостоянію, могла дѣйствительно уравновѣшивать могущество и богатство дворянства. Судопроизводство стало проще, единообразнѣе и связнѣе. Представители искусства, поэзіи и науки находили поддержку и поощреніе въ покровительствѣ двора, въ денежныхъ пенсіяхъ, въ учрежденіи академій. Сознаніе твердаго единства и сильнаго законнаго порядка, возрастающее внутреннее благосостояніе и сильное внѣшнее положеніе вездѣ доставляли королю охотное повиновеніе и благоговѣйное уваженіе. Вся страна была воодушевлена гордымъ сознаніемъ собственнаго достоинства и ревностнымъ стремленіемъ къ совершенствованію. Вскорѣ Франція опередила всѣ прочіе народы въ образованіи и промышленности и стала примѣромъ для цѣлой Европы не только по своему политическому могуществу, но и по своему умственному превосходству. Повсюду на дымящихся развалинахъ стараго феодализма строилось неограниченное могущество побѣдившей королевской власти.

Преимущественно съ этой точки зрѣнія и надобно понимать идеи Боссюэта, когда этотъ могущественный архіепископъ и

знаменитѣйшій проповѣдникъ своего вѣка основываетъ неограниченное право единодержавія на исключительно теократическихъ началахъ и прославляетъ его, какъ непосредственно божеское установленіе. Онъ излагаетъ это въ сочиненіи „Politique tirée des propres paroles de la sainte écriture", которое онъ написалъ въ качествѣ учителя наслѣдника престола.

Цѣль книги — доказать полное согласіе ближайшей дѣйствительности съ требованіями священнаго Писанія и превознести ее, какъ исполненіе библейскаго закона. Сущность ея была глубочайшимъ убѣжденіемъ Боссюэта, а съ нимъ вмѣстѣ и большей части его современниковъ.

Рядомъ съ этимъ безусловнымъ подчиненіемъ королевской власти видна черта самой искренней приверженности къ церкви.

Таковы условія и настроеніе, изъ которыхъ исходитъ французское искусство и поэзія того времени. Это искусство и поэзія представляютъ прославленіе этихъ условій и этого настроенія. Онѣ — вѣрное, но и весьма предательское отраженіе вѣка.

Въ этомъ величіи въ то же время заключается и слабость.

Всего своеобразнѣе выразилась трагика. Несмотря на тяжелый приговоръ, произнесенный противъ нея Лессингомъ съ глубокимъ сознаніемъ правоты своего мнѣнія, мы не можемъ не признать того, какъ могущественно она одушевлена и проникнута великими идеями, двигавшими тогда государство и церковь. Первымъ, не только по времени, но и по оригинальной силѣ таланта, былъ Корнель. Начало и развитіе его относится еще ко временамъ Ришелье; оттого онъ такъ энергически стремится къ ясно сознаваемой цѣли. Онъ так же, какъ Шекспиръ, вполнѣ принадлежитъ возникающей королевской власти. Въ своихъ юношескихъ произведеніяхъ онъ только стремится къ опредѣленности содержанія и къ опредѣленной художественной формѣ; но разъ достигши ихъ, онъ беретъ только тѣ вопросы, которые стоятъ въ ближайшей связи съ вопросами и борьбой его времени. Въ Корнелѣ еще живетъ черта того древняго рыцарства, которое онъ такъ увлекательно умѣлъ возвеличить въ своемъ Сидѣ; его герои горды, мужественны, съ твердой волей; его женскіе характеры такъ страстны, такъ мстительны и такъ непоколебимо рѣшительны, что ихъ называли достойными поклоненія фуріями; но страсти этихъ упра-

мыхъ натуръ всегда связаны съ великими міровыми событіями и подъ конецъ добровольно уступаютъ удовольствію и обязанности подчиниться требованіямъ общественнаго блага. Нельзя не признать болѣе чѣмъ случайностью, что именно Цинна и Поліевктъ наиболѣе закончены въ поэтическомъ отношеніи: трагедія „Цинна" изображаетъ королевскую власть, которая. въ твердомъ обладаніи силою, уже не боится возстаній, заговоровъ и измѣнъ, но напротивъ укрѣпляется тѣмъ больше, чѣмъ милостивѣе и великодушнѣе она прощаетъ и предаетъ забвенію; трагедія „Поліевктъ" превозноситъ съ теплою искренностью вѣры могущество и святость церкви, въ которой новое государство находило свое основаніе и опору. Въ остальныхъ драмахъ Корнеля всегда изображается радостная смерть за отечество, побѣда единовластія надъ падающимъ республиканскимъ величіемъ, счастливая война государства, стремящагося къ всемірному могуществу, противъ изнѣженныхъ или варварскихъ народовъ. За Корнелемъ слѣдуетъ Расинъ. Онъ мягче, сердечнѣе, женственнѣе, языкъ его утонченнѣе и музыкальнѣе. Броженіе государственной жизни прекратилось, дикія бури утихли. Поэтому у Расина уже нѣтъ того одушевленнаго стремленія къ общественной жизни; онъ охотнѣе погружается въ противорѣчія и запутанности сердца, возбужденнаго привязанностью и долгомъ, честью, любовью и ревностью. Онъ вложилъ свою душу въ душевную борьбу Андромахи. Электры и Федры; а въ библейскихъ драмахъ, „Эсѳирь" и особенно „Аталія", онъ дошелъ до поэтической силы, которая часто напоминаетъ возвышенность псалмовъ, служившихъ ему образцами. Теперь пора уже снова отдать справедливость этимъ могучимъ произведеніямъ Корнеля и Расина. Въ нихъ замѣчательно не одно содержаніе; въ самой формѣ ихъ есть многое, что вовсе не заслуживаетъ презрительнаго тона; съ какимъ обыкновенно говорятъ о нихъ теперь. Постоянное обращеніе къ греческой и римской трагикѣ, сдѣлавшееся обязательнымъ правиломъ послѣ примѣра итальянцевъ и испанцевъ и послѣ собственныхъ французскихъ предшественниковъ, даетъ этимъ поэтамъ такую ясную и рѣзкую отдѣлку трагическихъ противоположностей, такое чистое и наглядное изображеніе характеровъ, такое спокойствіе и правильность дѣйствія, совершенно отстраняющія все второстепенное, — что даже Гёте и Шиллеръ, для противодѣйствія начинавшемуся

одичанію новѣйшей сцены, указывали уже на Корнеля и Расина, если не какъ на „образцы“, то, по крайней мѣрѣ, какъ на „руководство къ лучшему“; они отчасти сами переводили ихъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже подражали имъ. Почему же, несмотря на все это, мы остаемся холодны къ Корнелю и Расину и все еще отворачиваемся отъ нихъ по славному примѣру Лессинга? Никто не можетъ перескочить черезъ свою тѣнь. Здѣсь обнаруживается и отмщается то, что королевская власть этого времени есть не только законченное государственное единство, но что она, какъ исключительная цѣль самой себѣ, односторонне ставитъ себя надъ народомъ и государствомъ. Страшныя слова: „государство есть король“ являются здѣсь еще болѣе страшными словами: „человѣчество есть король и его дворъ“. „Etudiez la cour, connaissez la ville“, говоритъ Буало, котораго хвастливо называли законодателемъ Парнаса, но который на дѣлѣ не больше какъ весьма ничтожный оберъ-церемоніймейстеръ. Поэтическимъ идеаломъ были здѣсь не одна чистая человѣчность, глубина страсти, возвышенное или великое, но скорѣе одинъ внѣшній блескъ, знатность, произволъ и натянутый этикетъ. Французская трагедія въ сущности есть придворное искусство. Это направленіе искусства называютъ классицизмомъ, но это классицизмъ не свободный. Отсюда его странная принужденность, что онъ исключительно говоритъ о богахъ и герояхъ: какимъ бы образомъ могъ явиться передъ королемъ трагическій герой, не имѣющій права пріѣзда ко двору? Отсюда и искаженіе вѣрнаго въ сущности художественнаго чувства, требующаго твердой замкнутости дѣйствія въ пресловутыя три единства, происшедшія изъ ложнаго пониманія древнихъ; этикетъ запрещаетъ всякіе скачки и всякій шумъ. И отсюда же въ особенности то преобладающее стремленіе къ реторикѣ, которымъ столько же отличается литература александрійцевъ и римской имперіи. При искусственности и неестественности внѣшней обстановки, фантазія потеряла ту природную сочность и обиліе цвѣтовъ, какія свойственны ей въ болѣе свѣжихъ и первобытныхъ условіяхъ и настроеніяхъ. Чувство стиля было возбуждено и развито греческо-римскими и итальянскими образцами; но стиль безъ вѣрности природѣ становится пустымъ, неестественнымъ и рутиннымъ. Основаніемъ этого классическаго стиля служитъ неподвижная и сухая разсудительность;

этотъ недостатокъ и вознаграждается потомъ реторикой и эпиграмматическимъ остроуміемъ.

Мольеръ смѣло разоблачаетъ комическую оборотную сторону общества. Мы встрѣчаемся у него съ тѣми же людьми, съ тѣмъ же обществомъ, изображенія которыхъ даютъ такую занимательность и историческую поучительность любезной болтовнѣ г-жи Севиньє. Отъ наблюдательности Мольера, всегда внимательной, тонкой и лукавой, не ускользаетъ никакая смѣшная сторона, ни одно заблужденіе, ни одно сословіе и никакой характеръ. Онъ точно также безпощадно смѣется надъ притязательнымъ франтомъ маркизомъ, какъ и надъ надутымъ выскочкой, ученымъ синимъ чулкомъ, шарлатаномъ, скупцомъ и мизантропомъ; мало того, въ самомъ богатомъ по содержанію произведеніи, въ „Тартюфѣ", онъ, преслѣдуя себялюбивое ханжество, пріобрѣтаетъ такую силу широкаго политическаго комизма, какой не бывало на сценѣ со временъ Аристофана. Мольеръ пользуется полнымъ уваженіемъ даже у тѣхъ, кто не можетъ терпѣть французской трагики. Но при всемъ томъ, онъ не стои́тъ на высшей точкѣ комической поэзіи. Какъ Корнель и Расинъ, и онъ, именно въ комедіи характеровъ, страдаетъ тою же разсудочной сухостью и отвлеченностью, которая не умѣетъ изобразить живыхъ личностей, поглощенныхъ разнообразными цѣлями и отношеніями. Лессингъ въ своей „Драматургіи" справедливо осуждаетъ Мольера, что онъ, подобно Плавту, вмѣсто изображенія скупого, даетъ только странное и отвратительное изображеніе страсти скупого; то же можно сказать и о Тартюфѣ. Замѣчательно, что фарсы Мольера, гдѣ онъ черпаетъ изъ свѣжаго источника непосредственной народной жизни, въ этомъ отношеніи безконечно оригинальнѣе и живѣе. И что хуже всего, у Мольера нѣтъ твердаго нравственнаго начала. Какъ весь тотъ вѣкъ, отказывавшійся отъ самыхъ существенныхъ своихъ правъ въ пользу короны и алтаря, Мольеръ не имѣетъ твердой почвы, свободныхъ и положительныхъ воззрѣній. Мѣрка его поэтической справедливости заключается во временныхъ правахъ, а не въ неизмѣнной нравственности. Мы не можемъ отдаться свободному и веселому наслажденію, когда поэтъ хочетъ заставить насъ радоваться надъ крайнею безнравственностью, какъ, напримѣръ, въ „Жоржѣ Дандэнѣ", въ „Школѣ женщинъ", въ „Насильственномъ бракѣ" и другихъ подобныхъ произведеніяхъ, и

насъ даже непріятно поражаетъ, что въ „Мизантропѣ“ выставляется глупцомъ и предается осмѣянію именно тотъ, кто слишкомъ гордъ и слишкомъ честенъ, чтобы выть съ волками по-волчьи.

Геттнеръ.

Людовикъ XIV.

Вторая половина 17-го вѣка стоитъ во Франціи подъ созвѣздіемъ Людовика XIV-го. Во время его дѣтства французскіе вельможи попытались еще разъ поднять голову въ безпорядкахъ „фронды“, которую одинъ изъ ея вождей, кардиналъ Рецъ, изобразилъ такъ живо и привлекательно въ своихъ запискахъ. Прекрасный девизъ его гласитъ: всѣ крупныя дѣла, пока они не пущены въ полный ходъ, кажутся невозможными для тѣхъ, кто на нихъ неспособенъ. Движеніе было вначалѣ борьбой парламента съ королемъ, подобно тому какъ въ Англіи; но въ Англіи „кавалеры“ (дворяне) стали около короля, а граждане около парламента, и демократическій духъ восторжествовалъ, благодаря людямъ изъ народа; во Франціи, напротивъ, предводительство возстаніемъ находилось въ рукахъ знати, хотѣвшей спасти свои феодальныя преимущества, удовлетворить своей суетности, отстоять за собой исключительное право садиться передъ королевой или приглашаться къ королевскому столу. Тутъ у гражданъ, разумѣется, не лежало сердце къ борьбѣ и ея рыцарственности, а смуты только возбудили въ краѣ потребность спокойствія и стало-быть благопріятствовали утвержденію самодержавной власти молодого короля. Когда въ 1661-мъ году Людовикъ принялъ въ свои руки бразды правленія, онъ былъ подлинно блестящею фигурой, величавъ и вмѣстѣ любезенъ, полонъ жажды дѣятельности и настойчивъ въ своихъ стремленіяхъ. Тюренна и Конде, которые шли вначалѣ противъ трона, привлекъ онъ теперь къ себѣ и сдѣлалъ ихъ тѣми полководцами, которыхъ подвиги возвели Францію на степень повелительницы Европы и ослѣпили французскій народъ блескомъ военной славы до того, что онъ позабылъ объ утраченной свободѣ. Внутри всѣми общественными дѣлами заправлялъ Кольберъ; онъ поднялъ торговлю и промышленность, учредилъ академіи искусствъ и наукъ. Самъ Людовикъ стоялъ

въ средоточіи всего; онъ былъ носителемъ идеи національнаго государства, и въ этомъ качествѣ, приписывая себѣ одному все, онъ произнесъ не въ мѣру гордое и заносчивое слово: „государство, это — я!“ Придворный богословъ Боссюэтъ пришелся ему какъ нельзя больше кстати своимъ ученіемъ, что самъ Богъ помазываетъ царей въ избранныхъ своихъ намѣстниковъ, что въ лицѣ ихъ воспроизводится Божіе величество; что поэтому слѣдуетъ безусловно и благоговѣйно повиноваться королю, который никому ни въ чемъ не обязанъ отчетомъ, а за то прямой долгъ короля оберегать религію, поддерживать ея священниковъ и оказывать правосудіе подвластнымъ. Граждане (т.-е. среднее сословіе) были рады утвердившемуся порядку; общины, точно такъ же какъ и провинціи, правда, болѣе и болѣе теряли всякую самостоятельность, но зато и своевольныя прихоти дворянства, были стѣснены и смирены, а чиновники, черезъ которыхъ король правилъ государствомъ и творилъ судъ, брались предпочтительно изъ средняго сословія, которое въ лицѣ ихъ участвовало въ завѣдываніи общественными дѣлами съ тою только разницею, что они были не представители народа, а покорные слуги короля. Пока Людовикъ былъ въ полной силѣ мужества, многое удавалось ему надиво; но вскорѣ безграничное чувство власти пригрѣлось и разыгралось подъ ослѣпительными лучами могущества. Дворъ хотѣли рѣшительно сдѣлать сердцемъ Франціи и соединить въ немъ все блистательное и великое, такъ чтобы можно было открыто ставить писателямъ въ обязанность близкое знакомство съ Парижемъ и тщательное изученіе двора; изъ обычнаго почета королевскому величеству натянутый этикетъ сдѣлалъ нѣчто въ родѣ формальнаго культа, богослуженія; на пышныя постройки и празднества, на милости, разсыпаемыя владыкой, который, соря деньгами, думалъ оказывать этимъ богоугодныя благодѣянія, высасывался мозгъ изъ костей народа и тратился нипочемъ. Монархія такъ и катилась подъ гору; король нарушилъ религіозный миръ (отмѣной Нантскаго эдикта) и изгналъ съ гугенотами самыхъ образованныхъ, трудолюбивыхъ и промышленныхъ гражданъ всего края; страшное опустошеніе Палатината французами нашло себѣ заслуженную кару въ исходѣ войны за испанское престолонаслѣдство, — войны, разстроившей могущество и благосостояніе Франціи. Если за одно поколѣніе передъ этимъ всѣ народныя силы, какъ нарочно,

поднялись для славы трона и на военномъ поприщѣ, и въ мирномъ трудѣ торговли, промышленности, искусства и науки, то, напротивъ, при кончинѣ Людовика XIV-го народъ почувствовалъ, что у него словно гора скатилась съ плечъ и что можно, наконецъ, вздохнуть свободнѣе.

Не Людовикомъ XIV-мъ создался, конечно, цвѣтъ литературы; но онъ сумѣлъ оцѣнить наличныя ея силы по достоинству, хотя за то и наложилъ на ихъ произведенія чисто дворскую печать. Въ литературѣ онъ видѣлъ общественное дѣло: она должна была служить обществу и вмѣстѣ придавать ему блескъ; поэтому всѣхъ особенно видныхъ писателей жаловалъ онъ пенсіями или почетными должностями, которыя доставляли имъ досугъ для занятій искусствомъ. Человѣчески прекрасна та черта, что онъ пригласилъ однажды къ своему столу комедіанта и комика Мольера, при чемъ камергеры изъ дворянъ должны были прислуживать простому разночинцу. Но поэзія, для того чтобы стать принадлежностью гостиныхъ, была вынуждена подчиниться и условнымъ ихъ приличіямъ; естественность выраженія надо было иногда ослабить ради вылощенной правильности, иногда разукрасить наборомъ реторическихъ побрякушекъ. Тамъ, гдѣ дворъ былъ Парнассомъ, а король въ своемъ аллонжевомъ парикѣ и въ бѣлыхъ атласныхъ башмакахъ съ красными каблуками разыгрывалъ роль бога музъ, — тамъ неловко уже было воспроизводить ни свободное веледушіе, ни свободную грацію древнихъ эллиновъ, а приходилось подражать пустой пышности и недостойной лести византійцевъ. „Un roi, une loi, une foi“, (одинъ король, одинъ законъ, одна вѣра) вошло тогда въ поговорку; это единообразило души и умы, и когда вымерли люди прежняго времени, не оказалось никакого путнаго подроста. Да и чему выйти путному, если при Людовикѣ XIV-мъ можно было прямо запретить философію Декарта, и если Паскалевы „Письма въ провинцію“ палачъ по королевскому приказу предавалъ въ Парижѣ огню! Новый расцвѣтъ литературы былъ вызванъ только тѣми богатырями духа, которые подняли и рѣшительно повели противъ политическаго и религіознаго деспотизма борьбу въ теченіе 18-го столѣтія.

Карръеръ.

Дворъ Людовика XIV и покровительство его наукамъ и искусствамъ.

Французскіе историки дореволюціоннаго періода часто заслуживали упрекъ въ томъ, что они писали исторію дворовъ вмѣсто исторіи націй. Эту привычку они усвоили подъ вліяніемъ Людовика XIV; ихъ точка зрѣнія, столь ложная въ примѣненіи къ далекому прошлому, была почти вѣрна относительно лучшихъ годовъ царствованія великаго короля. Въ тотъ періодъ, о которомъ мы говоримъ, Франція, казалось, была поглощена дворомъ, а дворъ королемъ, и чтобы понять національное движеніе этого вѣка и судить объ немъ, нужно непремѣнно стать на ступеняхъ трона.

Во французскихъ лѣтописяхъ дворъ былъ, такъ сказать. одеждой монархіи, измѣнявшейся въ разныя эпохи, по мѣрѣ того, какъ преобразовывалась монархія; каждая изъ фазъ жизни двора соотвѣтствовала какому-нибудь соціальному или политическому перевороту. Въ средніе вѣка, когда монархія была раздѣлена на большіе лены, а большіе лены на маленькія феодальныя помѣстья, изолированность была сначала правиломъ, а жизнь въ обществѣ исключеніемъ. Только въ извѣстныя эпохи и въ извѣстныхъ торжественныхъ случаяхъ мелкіе дворяне собирались вокругъ крупныхъ, или же крупные собирались вокругъ короля, когда онъ устраивалъ извѣстныя королевскія засѣданія (cour plenière). Прогрессъ общественности мало-по-малу совпадалъ съ прогрессомъ силы и богатства королей, и первые Валуа окружали себя высшимъ дворянствомъ на цѣлые сезоны, осуществляя идеалъ придворной жизни согласно съ рыцарскими нравами. Когда монархія возстановилась, то Людовикъ XI, совершенная противоположность рыцарства, не имѣлъ двора. Дворъ постепенно преобразовался при слѣдующихъ царствованіяхъ и достигъ невиданнаго блеска при Францискѣ I, въ которомъ новые нравы *возрожденія* соединялись съ остатками рыцарскихъ преданій. Монархія XVI вѣка является окруженною замѣчательными личностями, принцами и правителями, которые, будучи всѣмъ обязаны монархіи, имѣли, однако, большое личное значеніе, которое при слабыхъ преемникахъ Франциска I усилилось до такой степени, что породило сильныя партіи. Этотъ монархическо-аристокра-

тическій дворъ, въ свою очередь, исчезъ во время религіозныхъ войнъ. При Людовикѣ XIII существовалъ небольшой дворъ, или даже вовсе не было двора. Какъ Людовикъ XI послѣ войнъ съ англичанами, такъ Ришелье послѣ религіозныхъ войнъ постоянно стремились къ тому, чтобы поразить и устрашить высшее дворянство, т.-е. существенный элементъ двора. По смерти Ришелье неудавшаяся реакція фронды показала всѣмъ безсиліе дворянской партіи. Съ этого времени монархія могла собрать высшее дворянство вокругъ себя; она имѣла силу сообщить ему такой видъ, какой былъ желателенъ для нея.

Людовикъ XIV понялъ это и съ свойственной ему вѣрностью взгляда и настойчивостью рѣшился взять въ свои руки все высшее дворянство, обязавши его, съ одной стороны, присоединиться ко двору и окружать короля въ качествѣ постоянной свиты, а съ другой — правильно служить въ арміи, на условіяхъ совершенно противныхъ дворянскимъ привычкамъ, предразсудкамъ и претензіямъ.

Послѣдствія этихъ нововведеній были чрезвычайно значительны. Въ провинціяхъ прекратились дворянскія интриги; въ тѣхъ мѣстностяхъ, въ которыхъ уже не жили больше знатные дворяне, ихъ преобладаніе или традиціонное вліяніе исчезло; прекратилась прежняя жизнь въ зáмкахъ, когда мелкіе дворяне играли роль домашней прислуги; знатные синьоры, разоряемые все возроставшею роскошью двора, которая ставила ихъ въ большую зависимость отъ королевскихъ милостей, не имѣли уже ни средствъ, ни надобности держать у себя и содержать на свой счетъ мелкое дворянство. Феодальныя отношенія имѣли слѣдующій, и на этотъ разъ дѣйствительный, конецъ: всѣ *дома* были поглощены домомъ короля, въ которомъ все высшее дворянство было домашнею челядью. Мелкое дворянство, уже стѣсненное постоянно усиливавшеюся дороговизною всѣхъ предметовъ и увеличеніемъ искусственныхъ потребностей, увидало, что оно опять должно заботиться о содержаніи всѣхъ своихъ младшихъ дѣтей. Король и въ особенности Кольберъ хотѣли, чтобы оно искало для себя рессурсовъ въ торговлѣ; но оно не бралось за торговлю и не принимало никакихъ другихъ честныхъ рессурсовъ, кромѣ службы въ арміи, которую оно наводнило собою. Крупные дворяне, въ свою очередь, сильно обремененные долгами, тоже очутились на рукахъ короля. Все это хотя имѣло громадныя

политическія выгоды, представляло, однако, и важныя финансовыя затрудненія въ будущемъ: монархія должна была кормить всѣхъ этихъ людей на счетъ народа. Наступаетъ слабое и безпорядочное царствованіе, и можно уже предсказать, что монархія превратится въ общую эксплуатацію Франціи придворными, составившими между собой лигу.

Но кто изъ окружающихъ юнаго торжествующаго монарха думаетъ объ этихъ далекихъ случайностяхъ? Теперь же король вполнѣ достигъ своей цѣли и довершаетъ общіе результаты своей внутренней политики нѣсколькими спеціальными мѣрами, изъ которыхъ самою замѣтною былъ трехлѣтній срокъ службы губернаторовъ, котораго требовали собранія сословій 1614 г. Военныя должности губернаторовъ въ городахъ и провинціяхъ, пожизненныя по праву, на практикѣ сдѣлались наслѣдственными вслѣдствіе старинныхъ традицій, перешедшихъ въ обычай, и едва не воскресили феодализма. Людовикъ XIV давалъ эти должности только на три года, и срокъ этотъ могъ быть продолженъ только по особому новому распоряженію; такимъ образомъ Людовикъ XIV увѣнчалъ дѣло Ришелье, отнявши отъ этихъ военныхъ должностей всякій характеръ прямой или непрямой собственности, такъ что онѣ сдѣлались просто временной службой.

Людовику для достиженія успѣха не было надобности прибѣгать къ принужденіямъ. Ему достаточно было только дать понять ясно, что всѣ милости, какъ полезныя, такъ и почетныя, готовы у него для тѣхъ, которые живутъ при дворѣ и служатъ королю; но не одинъ только этотъ мотивъ находится у него въ распоряженіи: невыразимая привлекательность его двора дѣйствуетъ еще сильнѣе, чѣмъ матеріальный интересъ. Кто хоть разъ попробовалъ этой жизни, столь блестящей, одушевленной и разнообразной, тотъ уже не могъ оставить ея и возвратиться въ родное помѣстье безъ того, чтобы не умереть съ тоски и скуки; все казалось ледянымъ и мертвымъ вдали отъ этого восхитительнаго мѣста, которое представлялось городу и провинціи идеаломъ человѣческой жизни. Это былъ земной эдемъ, и для изгнаннаго изъ него не могло быть никакого утѣшенія. Здѣсь соединены всѣ удовольствія для тѣла и души, всѣ возбужденія воображенія и ума. Людовикъ собираетъ вокругъ себя не только привилегированныхъ по рожденію, но и всѣхъ тѣхъ, которые отличаются чѣмъ бы то ни

было, умомъ, талантами, ученостью, даже блестящими недостатками, сопровождающими богатство. Соединить, чтобы царствовать — вотъ, по мнѣнію Людовика, правило великихъ правительствъ. Соединить все, чтобы все держать въ одной рукѣ, чтобы все сосредоточить въ себѣ — вотъ что задумалъ сдѣлать и сдѣлалъ Людовикъ XIV. Всякая слава становится лучомъ, исходящимъ отъ королевскаго солнца, которое все беретъ отъ всѣхъ, но которое тоже даетъ свѣтъ всему своими горячими вибраціями, сообщаемыми всему, его окружающему.

Людовикъ XIV одинаково искусно разсчиталъ свое поведеніе, какъ относительно людей знатныхъ, такъ и относительно людей литературы. Онъ принялъ, призналъ и заставилъ служить своему величію ту важность, все увеличивавшуюся, которую пріобрѣли въ націи произведенія ума. Къ этому располагали его и личныя наклонности столько же, какъ и его политика. Онъ съ своимъ великимъ министромъ имѣютъ то общее, что они восполняли недостаточность своего образованія вѣрнымъ взглядомъ и естественнымъ вкусомъ; изъ нихъ Людовикъ, какъ кажется, былъ лучшимъ судьей въ литературѣ, а Кольберъ — въ изящныхъ искусствахъ. Людовикъ и Кольберъ шли по стопамъ Ришелье, стараясь поставить французскій языкъ и литературу въ то положеніе, о которомъ мечталъ кардиналъ-король. Людовикъ ставилъ свое честолюбіе въ томъ, чтобы воскресить въ глазахъ литературной Европы второй вѣкъ Августа, и ему принадлежитъ та честь, что онъ достигъ этого: онъ зналъ, что литература не бываетъ неблагодарна и что она доставляетъ покровительствующему ей государю популярность въ его государствѣ, а за границей вліяніе менѣе прямое, но зато болѣе обширное и глубокое, чѣмъ вліяніе дипломатіи.

Итакъ и литература, подобно дворянству, была привлечена ко двору, съ тою только разницею, что то, что для дворянъ въ дѣйствительности было униженіемъ, для литераторовъ было повышеніемъ. Литераторы перестали быть домашнею челядью вельможъ и сдѣлались пенсіонерами короля; но это сдѣлано было не путемъ духовныхъ бенефицій, дававшихся съ разными уловками для полученія доходовъ какому-нибудь талантливому человѣку, но путемъ наличныхъ пенсіоновъ, назначаемыхъ всякому, кто считался достойнымъ поощренія. Конечно, этого нельзя было назвать независимостью: но это значило зависѣть только отъ того, отъ кого зависитъ все.

Такимъ образомъ регулировано было въ большомъ масштабѣ то, что начали Ришелье и Мазарини.

Покровительство, оказываемое литературѣ, не ограничивалось только денежною помощью. Корпорація, оффиціально представлявшая литературу, именно французская академія, получала отъ Кольбера, бывшаго ея членомъ, всякаго рода поощренія и милости. Король лично объявилъ себя покровителемъ академіи, которая сначала имѣла оффиціальнымъ покровителемъ канцлера Сегье, и поставилъ ее на ряду съ высшими государственными учрежденіями, давши ей право приносить ему поздравленія въ торжественныхъ случаяхъ „наравнѣ съ парламентомъ и другими высшими корпораціями". Въ обществѣ XVII вѣка, когда церемоніалъ игралъ столь значительную роль, это было нововведеніе, имѣвшее большое значеніе для достоинства литературы.

Между тѣмъ, рядомъ съ французской академіей возникла другая академія, сначала въ скромныхъ размѣрахъ. Это былъ *малый совѣтъ*, который учредилъ Кольберъ „для всѣхъ дѣлъ, касавшихся литературы". Въ этомъ ряду величій, окружающихъ короля, *малая академія* будетъ составлять надписи для памятниковъ, рисунки и надписи для медалей, будетъ задавать темы, которыя должны одушевлять художниковъ, сочинять эмблемы для праздниковъ и каруселей и составлять описанія ихъ, имѣвшія цѣлью ослѣплять королевскимъ блескомъ чужія страны. Наконецъ она будетъ приготовлять и редактировать исторію короля, по мѣрѣ того, какъ онъ будетъ приводить въ исполненіе планы, задуманные имъ. Академія надписей и изящной словесности, дѣло чисто-личной мысли и чисто-политической цѣли, впослѣдствіи освободилась отъ стѣсненій, заключавшихся въ ея происхожденіи, и сдѣлалась центромъ наукъ историческихъ, филологическихъ и археологическихъ, подобно тому, какъ французская академія была центромъ національной литературы.

Планъ Ришелье былъ такимъ образомъ расширенъ и обобщенъ. Была распространена на науки и искусства та дисциплина, которую онъ ввелъ въ литературу въ видахъ развитія французскаго языка. Англія показала примѣръ въ томъ, что касается науки, основавши *королевское общество* въ Лондонѣ (1662 г.). Людовикъ XIV и Кольберъ отвѣтили на это учрежденіемъ академіи наукъ (1666 г.). Эти два ученыя общества.

прославившіяся столькими великими открытіями, должны были вступить между собою въ соперничество, чрезвычайно плодотворное для европейской цивилизаціи,

Академія живописи и скульптуры была учреждена въ 1648 г., при Мазарини; она получила отъ Кольбера новый уставъ; а въ 1671 г. была основана академія архитектуры. Методическій и регламентирующій духъ XVII вѣка предавался разнымъ иллюзіямъ насчетъ результатовъ, которые можетъ дать академическая дисциплина въ изящныхъ искусствахъ, но Кольберъ, тѣмъ не менѣе, оказалъ французскому искусству большую услугу, учредивши въ Римѣ отдѣленіе парижской академіи, которое, кажется, было придумано самимъ Пуссеномъ и въ которомъ молодые французскіе артисты развивали свои таланты среди образцовыхъ произведеній древнихъ и новыхъ, наполняющихъ Италію.

Благодѣянія, оказываемыя Людовикомъ и Кольберомъ литераторамъ, ученымъ и художникамъ, не ограничивались предѣлами королевства: король поручалъ своимъ посланникамъ отыскивать въ каждой странѣ людей, труды которыхъ заслуживали общественной награды. Одни изъ нихъ были привлекаемы во Францію почетными и выгодными положеніями, которыя имъ предлагались; другіе же получали денежные подарки и пенсіоны при самыхъ лестныхъ письмахъ отъ Кольбера, безъ всякихъ другихъ условій, кромѣ умалчиваемаго обязательства шумно свидѣтельствовать о своей благодарности. Эффектъ, произведенный этою щедростью, которая сама отыскивала заслуги во всѣхъ концахъ Европы безъ различія національностей и вслѣдствіе которой французскій король оказывался покровителемъ литературной республики, былъ громаденъ и безъ всякаго сравненія превосходилъ матеріальные расходы. Отъ Рима и Флоренціи до Стокгольма — вездѣ раздавались похвалы Людовику Великому.

Матеріальныя благодѣянія и соціальныя преимущества, даваемыя литераторамъ и ученымъ, еще далеко не объясняютъ вполнѣ того вліянія, какое Людовикъ XIV оказывалъ на духъ своего времени. Ученымъ онъ щедро доставлялъ инструменты, необходимые для ихъ опытовъ и наблюденій, — и это все, что зависитъ отъ верховной власти: но для литературы и для искусствъ онъ могъ дѣлать и сдѣлалъ больше. Его дворъ представлялъ для нихъ среду, которая опредѣляла ихъ разви-

тіе въ извѣстномъ направленіи. Вліяніемъ общей гармоніи двора король возбуждалъ въ нихъ тотъ духъ порядка, единства и важности, умѣряемой изяществомъ, который былъ въ немъ или который, такъ сказать, былъ его воплощеніемъ. Какое огромное вліяніе должно было имѣть на произведенія ума и воображенія принятіе писателей и художниковъ въ эту среду придворной жизни, гдѣ все дышало величіемъ, вкусомъ и великолѣпіемъ, гдѣ все одушевляло, поддерживало и въ то же время сдерживало порывъ ума!

То же самое было и относительно духовенства, членовъ котораго, отличавшихся талантами и ученостью, король приближалъ къ своей особѣ, совершенно, однако, устраняя ихъ отъ политическихъ должностей. Церковные ораторы, начинавшіе подниматься до невиданной высоты, особенно много пріобрѣли, посѣщая подобное общество, и довершили свое освобожденіе отъ вульгарной декламаціи и схоластическаго педантизма. И въ моральномъ отношеніи духовенство не менѣе обязано Людовику, который вообще добросовѣстно пользовался правами, предоставленными королю конкордатомъ, и который дѣлалъ прелатами подданныхъ, наиболѣе способныхъ поднять уваженіе къ епископату. Единственный упрекъ, который можно сдѣлать ему въ этомъ отношеніи, это то, что, благодаря ему, многіе изъ этихъ прелатовъ не строго соблюдали каноническія правила, такъ какъ пребываніе ихъ при его дворѣ было для нихъ несравненно пріятнѣе, чѣмъ пребываніе въ ихъ епархіяхъ.

Когда мы такимъ образомъ анализируемъ элементы этого двора, то не станемъ больше удивляться тому, что прежніе историки видѣли въ немъ всю Францію. Дворъ по меньшей мѣрѣ представлялъ въ миніатюрѣ всю Францію и былъ резюме всего ея блеска и могущества. Порядокъ, поддерживавшійся Людовикомъ XIV въ этомъ маленькомъ мірѣ, котораго онъ былъ душою, не менѣе интересенъ для изученія, чѣмъ самые элементы, изъ которыхъ состоялъ этотъ міръ. Этикетъ, не допуская тѣхъ чудовищныхъ стѣсненій, которыя терпѣлъ испанскій дворъ и которыя были бы невыносимы для французскаго духа, принялъ невиданные размѣры, пропорціональные увеличенію блеска монархіи. Число придворныхъ чиновъ и должностей, учрежденныхъ для службы при особѣ короля, увеличилось. Разстоянія между классами, по крайней мѣрѣ не прямо, уменьшились, но зато они сдѣлались особенно рѣзкими

во всемъ томъ, что сочтено было нужнымъ сохранить изъ нихъ, и въ то же время отъ высшихъ требовалось, чтобы они мягко и безъ грубости обращались съ низшими, и примѣръ въ этомъ отношеніи подавалъ самъ король. Этикетъ былъ разсчитанъ на то, чтобы возвышать монархію на счетъ аристократіи; онъ стремился дать перевѣсъ службѣ надъ рожденіемъ, отличіямъ, даваемымъ королевскою милостью, надъ тѣми, которыя даются происхожденіемъ. Герцоги и перы, титулъ которыхъ слабо напоминалъ крупное вассальство, хотя на дѣлѣ у нихъ не осталось и тѣни отъ него, производились королемъ въ большомъ числѣ съ тѣмъ, чтобы еще болѣе уменьшить ихъ важность; король поставилъ ихъ ниже маршаловъ, но, чтобы вознаградить ихъ за это, поставилъ ихъ выше президентовъ высшихъ судовъ. Министры, вышедшіе изъ буржуазіи, осыпаны титулами и почестями и мало-по-малу были поставлены въ церемоніалѣ наравнѣ съ людьми знатнаго происхожденія, а затѣмъ даже съ самими герцогами, перами и высшими коронными офицерами. Въ арміи при производствѣ въ чины уже не дается предпочтенія высшему дворянству надъ мелкимъ, ни даже надъ буржуазіей, и военныхъ цѣнятъ по чину, а не по знатности. Однако нѣкоторыя почетныя прерогативы были удержаны за высшимъ дворянствомъ въ утѣшеніе за то, что дѣйствительная власть перешла отъ него въ руки буржуазіи. Голубая лента дается только людямъ древняго дворянства или тѣмъ, которые считаются происходящими отъ древнихъ родовъ: извѣстенъ прекрасный поступокъ маршала Фабера, который согласился скорѣе отказаться отъ ленты, чѣмъ скрыть свое плебейское происхожденіе. Допущеніе къ королевскому столу есть также привилегія знатности. *Указный камзолъ* есть костюмъ, принятый королемъ, и его никто другой, ни даже принцы крови, не могутъ носить безъ королевскаго указа; онъ жалуется какъ отличіе придворнымъ, поставленнымъ выше другихъ или своимъ рожденіемъ, или королевскими милостями, и онъ устанавливаетъ нѣкотораго рода равенство между всѣми тѣми, которыхъ король жалуетъ этимъ костюмомъ. Что же касается до людей, отличающихся только талантами и не имѣющихъ ни высокаго сана, ни знатнаго происхожденія, то наградами для нихъ служили неоффиціальныя милости, знаки интимнаго расположенія и почетной фамиліарности; онъ чувствуетъ ихъ частнымъ образомъ, какъ человѣкъ человѣка,

удерживая, однако, и относительно ихъ оффиціальныя разстоянія ранговъ и положеній.

Дворъ есть мудреная и сложная машина, которою Людовикъ управляетъ съ царственнымъ искусствомъ. Всѣ слова, всѣ движенія, все поведеніе короля были разсчитаны по неизмѣнному плану, такъ однако, что это было незамѣтно, и, можетъ быть даже, этого иногда не сознавалъ и самъ Людовикъ, такъ какъ его политика не требовала почти никакого усилія со стороны его инстинктовъ и естественно сливалась съ ними. Во всякое время, во всякомъ мѣстѣ, среди малѣйшихъ обстоятельствъ жизни онъ всегда оставался королемъ, постигши чудесное искусство царствовать, секретъ котораго онъ нашелъ и унесъ съ собою. Ласковость никогда не оставляла его; ко всѣмъ онъ относился съ участіемъ и благорасположеніемъ; онъ былъ снисходителенъ къ недостаткамъ, которые легко могутъ быть исправлены; его царственное величіе умѣрялось серіозною фамиліарностью, и оно охраняло ту границу, которую хотѣло удержать, посредствомъ вѣжливости, всегда соблюдавшейся въ отношеніи другихъ. Онъ никогда не позволялъ себѣ колкостей и ироніи, которыя особенно жестоко обидны, когда выходятъ изъ устъ человѣка, которому нельзя отвѣтить. Для возбужденія въ французахъ усердія служить ему онъ умѣлъ пускать въ дѣло всѣ пружины, патріотизмъ, честолюбіе, самолюбіе, соревнованіе, даже лесть; но если онъ и льстилъ своимъ подданнымъ, то какъ король, а не такъ, какъ нѣкогда Людовикъ XI, перемѣняя роли.

Рѣшившись сдѣлать изъ своего двора типъ цивилизаціи и обезпечить за Франціей всеобщее преобладаніе ея нравовъ такъ же, какъ языка и литературы, онъ понялъ, что на общество кладетъ печать то положеніе, какое дается въ немъ женщинамъ, и тотъ способъ обращенія, какой наблюдается относительно ихъ. Своимъ собственнымъ примѣромъ онъ училъ всѣхъ самой утонченной вѣжливости въ обращеніи съ женщинами, хотя бы онѣ имѣли самое скромное положеніе. Онъ возвелъ въ систему благородную и серіозную галантность своей матери, испанки Анны Австрійской, внушившей ему вкусъ и привычку къ такой галантности. Тонъ и манеры при дворѣ, хотя менѣе натянутые и болѣе свободные, чѣмъ въ отелѣ Рамбулье, сдѣлались совершенно приличными и деликатными. Нравы пріобрѣли необыкновенную мягкость. Послѣдніе остатки

старинной грубости и рѣзкости, производившіе такой странный диссонансъ еще при блестящемъ и артистическомъ дворѣ Франциска I, совершенно исчезли при Людовикѣ XIV, и французское общество въ первый разъ достигло настоящей гармоніи утонченныхъ нравовъ. Въ этотъ вѣкъ, столь удаленный отъ временъ рыцарства и среднихъ вѣковъ, вполнѣ осуществился рыцарскій идеалъ относительно манеръ и формъ. Праздники Людовика XIV превзошли все то, о чемъ мечтали романисты. Чтобы понять это, нужно перенестись мысленно на эти потѣшные бои, на которыхъ устранена была всякая опасность, такъ какъ игры, требовавшія силы, были замѣнены играми, требовавшими ловкости, на которыхъ самая блестящая молодежь состязалась въ граціи и ловкости передъ избраннымъ обществомъ женщинъ, блиставшихъ умомъ и красотою; нужно представить себѣ съ современными подробностями эти дни, полные восхитительныхъ зрѣлищъ, эти огненныя ночи, гдѣ огонь и вода, преобразованные въ рукахъ человѣка, производятъ тысячи эффектовъ въ рощицахъ, усѣянныхъ образцовыми произведеніями искусства, и въ эфемерныхъ дворцахъ, импровизованныхъ геніемъ машинистовъ и декораторовъ, и гдѣ, наконецъ, волшебный блескъ, утомляющій зрѣніе, смѣняется самыми благородными удобствами ума, созданіями поэзіи! и какой еще поэзіи! Но, наконецъ, чтобы понять это, не нужно никогда упускать изъ виду величественной фигуры, рисующейся въ этой великолѣпной рамкѣ. Людовикъ всегда на сценѣ; всегда онъ центръ и принципъ всего. Является ли онъ въ миѳологическихъ балетахъ съ аттрибутами, заимствованными отъ бога солнца, скачетъ ли на лошади въ каруселяхъ, въ вооруженіи героевъ древности, предсѣдательствуетъ ли на спектакляхъ и банкетахъ въ своемъ обыкновенномъ костюмѣ, съ большими развѣвающимися кудрями, въ своемъ широкомъ сертукѣ, блестящемъ золотомъ и серебромъ, со множествомъ лентъ и перьевъ, въ костюмѣ, котораго театральная полнота еще болѣе возвышаетъ его величественную осанку, — всегда его видъ и поступь имѣютъ нѣчто особенное; онъ всегда первый между всѣми. Вся его жизнь есть, такъ сказать, произведеніе искусства, размѣренное по ритму, полному гармоніи и величія. Это была роль удивительно сыгранная, потому что онъ игралъ сознательно и, какъ дѣлаютъ великіе актеры, съ одушевленіемъ и въ то же время съ обдуманностью. Лю-

довикъ служилъ образцомъ для самого себя, для двора, Франціи и для всего свѣта.

Мартенъ.

Французская драма.

Всѣ произведенія средневѣковой драмы не отличаются ни строгой обдуманностью плана, ни стройнымъ расположеніемъ частей, ни тщательною обработкою частностей, словомъ, имъ чужды лоскъ и отдѣлка, составляющіе принадлежность искусства позднѣйшаго. Но съ другой стороны мы находимъ въ нихъ слѣды силы и оригинальности, свойственные временамъ искусства первоначальнаго. Часто мѣста прозаическія, понятія вздорныя и рѣчь самая обыкновенная перемѣшаны въ нихъ съ чертами, набросанными рукою сильною и могучею, съ идеями глубокими и стихами прекрасными. Прибавимъ къ этому безпрестанные анахронизмы, странное примѣненіе понятій востока и классической Греціи къ современной жизни, передѣлку міра классическаго на современный ладъ, и мы будемъ имѣть понятіе о первыхъ опытахъ ново-европейской драмы.

Позднѣйшіе французскіе критики, считавшіе форму французской трагедіи временъ Людовика XIV одною истинною и непреложною формою драматическаго искусства, слишкомъ унижаютъ художественное достоинство мистеріи. Даже писатели временъ новѣйшихъ, здравою критикою и знакомствомъ съ образцами драматической поэзіи другихъ народовъ разочарованные насчетъ превосходства французской трагедіи, не отдаютъ должной справедливости произведеніямъ средневѣкового театра. Но не должно забывать, что въ среднія времена, времена первоначальнаго образованія всѣхъ сторонъ ново-европейской жизни, драматическія представленія существовали болѣе какъ простая народная забава, нежели какъ произведенія изящнаго искусства, и что поэтому не должно судить слишкомъ строго о ихъ поэтическомъ достоинствѣ. Мистеріи, мораль, фарсы и всѣ другія формы средневѣковаго театра должны быть разсматриваемы только какъ народная основа для позднѣйшаго художественнаго развитія драматической поэзіи, только какъ почва, которая могла бы принесть плодъ прекрасный и обильный, если бы была воздѣлана рукою просвѣщенныхъ и даровитыхъ художниковъ.

Части драматическихъ представленій средневѣковаго театра назывались *днями* (journées). Основаніемъ для такого дѣленія служило не время совершенія представляемыхъ событій въ дѣйствительности. а время продолженія самого преставленія, которое дѣйствительно, по причинѣ обширности пьесъ, продолжалось иногда нѣсколько дней и даже недѣль. Актеры, окончившіе свои роли, садились на скамейки, находившіяся по обѣимъ сторонамъ сцены, и оставались тамъ до тѣхъ поръ пока вновь не пришла ихъ очередь говорить. Зрители занимали мѣста (établies), расположенныя амфитеатромъ; верхній рядъ этихъ мѣстъ назывался райкомъ (paradis).

Въ такомъ видѣ существовала французская драма въ XIII, XIV, XV и въ началѣ XVI вѣка. Въ половинѣ XVI вѣка, вслѣдствіе обращенія французской литературы къ подражанію древнимъ, и драма получаетъ новый, классическій характеръ. По тѣсной связи поэзіи и въ особенности поэзіи драматической съ жизнью, такой важный переворотъ въ поэзіи Франціи не могъ произойти вслѣдствіе вліянія однѣхъ причинъ литературныхъ, безъ участія причинъ историческихъ: Франція не могла вдругъ отвергнуть свою прежнюю народную поэзію и усвоить себѣ содержаніе и формы литературы чужой потому только, что такъ угодно было Ронсару или какому-нибудь другому стихотворцу.

Первоначальная исторія французскаго театра доказываетъ, что во Франціи вполнѣ развился тотъ видъ драмы, который названъ нами аллегорическимъ, и котораго основу составляетъ представленіе въ лицахъ извѣстнаго круга идей и преданій. Послѣ драмы аллегорической, на сценѣ французскаго театра, сообразно съ законами естественнаго развитія поэзіи по родамъ и видамъ, должна была явиться драма, основанная на преданіи эпическомъ; аллегорическія маски временъ легенды должны были уступить мѣсто типамъ эпоса героическаго. Казалось, ничего не могло быть легче и естественнѣе, потому что Франція въ своихъ трехъ циклахъ эпоса героическаго и во множествѣ мѣстныхъ эпическихъ сказаній обладала прекраснымъ и обильнымъ источникомъ сюжетовъ, которые только ожидали генія, подобно Шекспиру, чтобы украсить сцену. Но въ половинѣ XVI вѣка прежнія стихіи французскаго театра изжились, когда представленія братствъ заключали въ себѣ множество несообразностей, переходъ французской драмы отъ

прежнихъ аллегорическихъ формъ къ народнымъ, историческимъ, встрѣтилъ препятствіе въ политическихъ обстоятельствахъ Франціи того времени. Усиліями Людовика XI и его преемниковъ разнообразныя стихіи государственной жизни Франціи слились наконецъ въ одно органическое цѣлое, центромъ котораго сталъ Парижъ. Дворъ короля привлекъ къ себѣ прежнихъ, почти независимыхъ графовъ и герцоговъ; университетъ парижскій привлекъ людей, которые съ упадкомъ феодальной системы, по необходимости бросили прежнюю веселую науку (la gaie science) и предались занятіямъ ученымъ. Въ это время перехода Франціи отъ формъ феодальныхъ къ формамъ чисто монархическимъ, воскресить на сценѣ преданіе греческое, дышавшее воспоминаніями прежней феодальной жизни, бывшее ея плодомъ и выраженіемъ, значило бы дать пищу прежнимъ распрямъ, растравить раны, которыя уже начинали заживать. Не того желала мудрая политика государей, и великій министръ Ришелье не по однимъ только предубѣжденіямъ литературнымъ дѣйствовалъ заодно съ академіею, стараясь утвердить систему подражанія древнимъ. Такимъ образомъ, съ одной стороны вліяніе парижскаго университета и знакомство французовъ съ образцовыми произведеніями литературы греческой и римской, съ другой — ходъ обстоятельствъ историческихъ, были причиною, что литература Франціи, расторгнувъ связь съ своимъ прошедшимъ, обратилась къ подражанію древнимъ. Съ поступленіемъ новой подражательной литературы подъ особое покровительство версальскаго двора, прежній театръ палъ и Братство страстей уступило въ 1592 г. свою привилегію новой труппѣ (La Troupe de la comédie française). Первымъ по времени представителемъ классическаго характера французской драмы былъ Жодель (Etiène Jodell 1532—1573). Его трагедія „Клеопатра" написана совершенно по началамъ и образцу древнимъ. Въ первомъ ея дѣйствіи является тѣнь Антонія, въ длинной рѣчи разсказываетъ свою исторію и, языкомъ влюбленнаго рыцаря, говоритъ о своей привязанности къ Клеопатрѣ. Затѣмъ является Клеопатра съ двумя наперсницами и декламируетъ реторическія рѣчи о печальной судьбѣ своей; дѣйствіе заключается хоромъ, который передаетъ публикѣ свои размышленія. Форма классической драмы соблюдена строго во всѣхъ пяти дѣйствіяхъ пьесы. У Жоделя мы находимъ уже главныя черты позднѣйшей классической фран-

цузской трагедіи: иноземное содержаніе и классическій костюмъ, надѣтый на лица съ нравами и понятіями современнаго французскаго общества, характеры общіе, лишенные исторической и психической вѣрности, декламаторскія рѣчи вмѣсто живого драматическаго разговора и трагическую идею рока, вмѣсто высшаго христіанскаго взгляда на существо нравственной свободы. Только одинъ хоръ, принятый Жоделемъ, отбросили позднѣйшіе трагики. Гревенъ, современникъ Жоделя, въ одной изъ своихъ пьесъ восклицалъ: N'attendez donc en ce théâtre, ni farce, ni moralité, mais seulement l'antiquité... Дѣйствительно, съ тѣхъ поръ до временъ новѣйшихъ театръ французскій не измѣнилъ обѣщанію Гревена.

Въ такомъ видѣ и въ такихъ формахъ продолжая свое развитіе, французская драма важная достигла возможнаго для ней при этихъ условіяхъ совершенства при Людовикѣ XIV. Представителями классическаго направленія французской трагедіи могутъ быть названы *Петръ Корнель* и въ особенности *Расинъ*. Такой же господствующій характеръ имѣетъ и драма третьяго знаменитаго французскаго трагика *Вольтера*.

Туловъ.

Французская цивилизація XVII столѣтія и классическая трагедія.

Человѣческія учрежденія, точно такъ же какъ и живыя тѣла, являются и исчезаютъ вслѣдствіе собственной своей силы, и болѣзненное состояніе, равно какъ и выздоровленіе ихъ бываетъ единственно результатомъ ихъ природы и ихъ положенія. Между феодальными владѣльцами, управлявшими и эксплуатировавшими человѣчество въ средніе вѣка, въ каждой странѣ нашелся одинъ, оказавшійся болѣе сильнымъ, въ лучшемъ положеніи и лучшимъ политикомъ, чѣмъ другіе, и ставшій защитникомъ общественнаго спокойствія. Поддерживаемый всеобщимъ одобреніемъ, онъ ослабилъ, собралъ воедино, покорилъ или подчинилъ себѣ постепенно всѣхъ остальныхъ, учредилъ правильную и послушную ему администрацію и, подъ именемъ короля, сдѣлался главою народа. Къ концу XV вѣка, бароны, нѣкогда равные ему, стали только его сановниками; къ концу XVII вѣка они были уже лишь его придворные.

Взвѣсьте хорошенько значеніе этого слова. Царедворецъ — это человѣкъ, состоящій при дворѣ, т.-е. человѣкъ, исполняющій какую-нибудь службу или домашнюю должность во дворцѣ, главный конюшій, камергеръ, оберъ-егермейстеръ, получающій за это деньги и говорящій съ своимъ властелиномъ въ самомъ льстиво-почтительномъ тонѣ, со всевозможными униженными поклонами, подобающими его званію. Но онъ далеко не такой простой слуга, какъ это бываетъ въ восточныхъ монархіяхъ. Прапрадѣдъ его прапрадѣда былъ ровнею, сотоварищемъ, пэромъ, т.-е. четою королю; вслѣдствіе того, самъ онъ принадлежитъ къ привилегированному классу, къ классу дворянъ; поэтому и государямъ своимъ онъ служитъ не ради однихъ лишь интересовъ; преданность имъ ставитъ онъ себѣ въ особенную честь. Съ своей стороны, государи не забываютъ относиться къ нему съ полнымъ уваженіемъ. Людовикъ XIV выбросилъ свою трость за окно, чтобы только не ударить ею провинившагося предъ нимъ Лозёна. Царедворецъ въ почетѣ у своихъ владыкъ; они обходятся съ нимъ какъ съ человѣкомъ своего круга; живетъ онъ съ ними на короткой ногѣ, танцуетъ на ихъ балахъ, обѣдаетъ у нихъ за столомъ, имѣетъ мѣсто въ ихъ экипажѣ, садится въ ихъ кресла, составляетъ ихъ общество. На такихъ основаніяхъ возникаетъ придворная жизнь сперва въ Италіи и Испаніи, затѣмъ во Франціи и наконецъ въ Англіи, Германіи и на сѣверѣ Европы. Средоточіемъ этой жизни является Франція, и самымъ блестящимъ ея временемъ — эпоха Людовика XIV.

Прослѣдимъ вліянія этого новаго порядка вещей на характеры, умы и нравы. Гостиная короля выступаетъ первою въ странѣ, поэтому въ ней собирается самое избранное общество, и понятно, что всѣ восхищаются здѣсь какъ человѣкомъ въ полномъ значеніи этого слова, какъ образцомъ для всего общества, тѣмъ знатнымъ вельможею, который стоитъ на короткой ногѣ съ королемъ. Вельможа этотъ отличается великодушіемъ. Онъ считаетъ себя принадлежащимъ къ высшей породѣ людей и убѣжденъ, что дворянство налагаетъ на него извѣстныя обязанности — noblesse oblige. Онъ чрезвычайно щекотливъ въ вопросахъ о чести и, не думая долго, готовъ пожертвовать жизнью изъ-за малѣйшаго оскорбленія; въ царствованіе Людовика XIII насчитывали четыре тысячи дворянъ, убитыхъ на дуэли. Въ глазахъ дворянина презрѣніе къ опас-

ности составляетъ первый долгъ благорожденной души. Этотъ щеголь, этотъ великосвѣтскій господинъ, такъ тщательно оглядывающій свои ленты, столь заботливый къ своему парику, съ полною готовностью предается лагерной жизни гдѣ-нибудь въ болотахъ Фландріи, по десяти часовъ сряду неподвижно стоитъ подъ ядрами при Неэрвинденѣ; когда маршалъ Люксамбуръ возвѣщаетъ близость битвы, Версаль мгновенно пустѣетъ, и всѣ разряженные франты спѣшатъ на войну, какъ на балъ. Наконецъ, въ силу остатковъ прежняго феодальнаго духа, нашъ вельможа считаетъ монарха своимъ естественнымъ и законнымъ главою; ему извѣстно, что онъ подчиненъ королю, какъ нѣкогда вассалъ своему властелину; въ случаѣ надобности, онъ пожертвуетъ для него своимъ имуществомъ, кровью и жизнью; при Людовикѣ XVI дворяне охотно шли въ волонтеры къ королю, а многіе изъ нихъ пали за него 10-го августа.

Но, съ другой стороны, они — придворные, т.-е. люди свѣтскіе, и поэтому отличаются необыкновенной вѣжливостью. Самъ король служитъ для нихъ въ этомъ примѣромъ. Людовикъ XIV снималъ шляпу даже передъ горничной, а въ *Запискахъ* Сенъ-Симона приводится одинъ герцогъ, который, имѣя привычку вѣчно раскланиваться, принужденъ былъ проходить внутренніе дворы въ Версалѣ не иначе, какъ со шляпою въ рукѣ. По той же самой причинѣ, нашъ царедворецъ оказывается большимъ знатокомъ въ дѣлѣ приличій, умѣетъ красно говорить и ловко выпутываться въ затруднительныхъ обстоятельствахъ: онъ дипломатъ, всегда владѣетъ собою, неподражаемъ въ искусствѣ притворяться, всегда готовъ, гдѣ нужно, посмягчить, а гдѣ — взять лестью и обходительностью, съ тѣмъ, чтобы никому не быть въ тягость и вообще больше нравиться. Всѣ эти качества и всѣ эти чувства являются произведеніемъ аристократизма, утонченнаго свѣтскимъ обычаемъ; они достигли полнаго совершенства при этомъ дворѣ и въ этомъ именно вѣкѣ, и если въ настоящее время мы захотѣли бы полюбоваться этими растеніями, съ столь тонкимъ запахомъ и съ столь забытою нынѣ формой, намъ должно покинуть наше уравнивающее, суровое и смѣшанное общество и взглянуть на нихъ въ томъ вытянутомъ въ струнку, монументальномъ саду, гдѣ они цвѣли.

Вы угадываете, что люди такого склада должны были вы-

бирать себѣ и удовольствія по характеру. Въ самомъ дѣлѣ, вкусъ ихъ соотвѣтствуетъ самой личности, — благородный, потому что они благородны не только по рожденію, но и по чувствамъ, — пристойный, потому они росли и воспитывались въ глубокомъ уваженіи къ приличіямъ. Этотъ-то именно вкусъ въ XVII столѣтіи измѣнилъ по своему всѣ роды художественныхъ произведеній: трезвую, возвышенную и строгую живопись Пуссена и Лесюёра, спокойно-пышную изученную архитектуру Монсара и Перро, монархическіе и строгомѣрные сады Ленотра. Отпечатокъ этого вкуса вы найдете въ мебели, костюмахъ, убранствѣ комнатъ, экипажахъ у Перелля, Себастьяна Леклерка, Рибо, Пантёля и многихъ другихъ. Съ своими группами благоприличныхъ боговъ, съ своими симметрическими аллеями, съ своими миѳологическими водомётами, съ своими широкими искусственными бассейнами, съ своими деревьями, остриженными и расположенными на манеръ архитектурныхъ декорацій, Версаль — совершенство въ своемъ родѣ: зданія и цвѣтники, все тамъ устроено для людей, преисполненныхъ чувствомъ собственнаго своего достоинства и строго соблюдающихъ приличія. Связь эта еще очевиднѣе на литературѣ: никогда ни во Франціи, ни въ Европѣ, не писали такъ изящно: вы знаете, что величайшіе французскіе писатели принадлежатъ именно этому времени: Боссюэтъ, Паскаль, Лафонтенъ, Мольеръ, Корнель, Расинъ, Ларошфуко, госпожа де-Севинье, Буало, Лабрюйеръ, Бурдалу. Впрочемъ, не одни великіе люди писали въ то время хорошо, но всѣ. Курьè говоритъ, что тогда какаянибудь горничная знала въ этомъ больше толку, чѣмъ любая современная академія. Дѣйствительно, изящный стиль былъ тогда въ воздухѣ, имъ дышали, не сознавая этого; онъ распространялся разговоромъ, перепискою; дворъ училъ ему; онъ входилъ въ кровь и плоть свѣтскаго человѣка. Гоняясь за благородствомъ и правильностью во всѣхъ внѣшностяхъ, человѣкъ достигалъ ихъ и въ той внѣшности, которая зовется рѣчью и письмомъ. Между различными родами литературныхъ произведеній трагедія выработалась до особеннаго совершенства, и въ ней-то по преимуществу открывается тогда самый блестящій примѣръ тѣсной связи, смыкающей людей и художественныя произведенія, нравы и искусства.

Отмѣтимъ сперва главныя черты трагедіи: всѣ онѣ разсчитаны на то, чтобы нравиться вельможамъ и придворнымъ.

Поэтъ никогда не забываетъ смягчать истину, которая по самой природѣ своей часто грубовата; онъ не выводитъ на сцену убійствъ, удаляетъ неистовства и насилія, драку, смерть, крики и вопли — все, способное возмутить чувство зрителя, привыкшаго къ сдержанности и изяществу гостиной. По той же причинѣ, онъ устраняетъ всякій безпорядокъ, не отдается капризамъ воображенія и фантазіи, какъ дѣлалъ это Шекспиръ; рамка его строго правильна; онъ не допускаетъ въ нее никакого непредвидѣннаго обстоятельства, не допускаетъ романтической поэзіи. Онъ разсчитываетъ сцены, объясняетъ выходы, постепенно усиливаетъ интересъ, подготовляетъ перипетіи, заранѣе и издали подводитъ развязку. Наконецъ, весь сплошь разговоръ кроется у него, какъ брестящимъ лакомъ, мастерскою версификаціею, съ словами на подборъ и съ гармоническими риѳмами. Если мы разсмотримъ въ гравюрахъ того времени его театральные костюмы, мы найдемъ героевъ его и принцессъ въ фалбалахъ, въ шитьѣ, въ ботинкахъ, перьяхъ и вообще въ одеждѣ, греческой лишь по названію, но французской по вкусу и формамъ, — одеждѣ, въ какую облекались король, дофинъ и принцессы, сами фигурируя подъ звуки скрипокъ въ придворныхъ балетахъ.

Замѣтьте къ тому же, что всѣ его лица — придворные, цари, царицы, принцы и принцессы крови, посланники, министры, капитаны гвардіи, пѣстуны, наперсники и наперсницы. Приближенные государей здѣсь не кормилицы, не домашніе рабы, рожденные подъ господскою же кровлею, какъ въ древней греческой трагедіи, но фрейлины, оберъ-шталмейстеры, дворяне, исправляющіе какую-нибудь службу при дворѣ; это видно по ихъ умѣнью говорить, по ихъ привычкѣ къ лести, по превосходству ихъ воспитанія, по ихъ мастерству держать себя, по ихъ монархическимъ чувствамъ, какъ подданныхъ и вассаловъ. Повелители ихъ, такъ же какъ и они сами, — французскіе вельможи XVII столѣтія, чрезвычайно надменные и чрезвычайно учтивые, героическіе у Корнеля и благородные у Расина, внимательные къ дамамъ, преданные къ своему имени и роду, для поддержанія своего достоинства готовые пожертвовать важнѣйшими своими интересами и самыми дорогими привязанностями, неспособные дозволить себѣ слово или жестъ, которые не одобрялись бы уставомъ самыхъ строгихъ приличій. Ифигенія у Расина, преданная отцомъ въ руки жрецовъ,

не проливаетъ о своей жизни горячихъ слезъ юной дѣвушки, какъ у Эврипида; она считаетъ своимъ долгомъ безропотно покориться волѣ отца-государя и умереть, не проронивъ ни одной слезинки, потому что она дочь царя. Ахиллъ, наступая у Гомера ногою на тѣло умирающаго Гектора, чувствуетъ себя далеко еще не довольнымъ и, подобно льву или волку, готовъ бы „пожрать кровавое мясо“ побѣжденнаго, — этотъ самый Ахиллъ, у Расина, является въ лицѣ какого-нибудь принца Конде, обворожительно-блестящимъ придворнымъ, страстно дорожащимъ своею честью, поклонникомъ дамъ, горячимъ, конечно, и пылкимъ, но все это въ соединеніи съ размѣренною живостью молодого офицера, умѣющаго, и при самомъ сильномъ гнѣвѣ, удержаться въ предѣлахъ приличія и никогда не дозволить себѣ грубости. Всѣ эти лица говорятъ съ необыкновенной вѣжливостью и съ непогрѣшительнымъ знаніемъ обычаевъ свѣта. Прочтите у Расина первый разговоръ Ореста съ Пирромъ, всю роль Акомата, Улисса; нигдѣ вы не найдете столько такта и ораторской ловкости, такихъ остроумныхъ комплиментовъ и лести, такихъ находчивыхъ приступовъ, такой быстрой сообразительности, такого умѣнья приноровиться къ положенію, такого тонкаго намека на идущія къ дѣлу побудительныя причины. Самые пламенные, или самые дикіе любовники, Ипполитъ, Британникъ, Пирръ, Орестъ, Ксифаресъ, — истые кавалеры, мастерà при случаѣ сложить мадригалъ и расшаркаться по всѣмъ правиламъ салона. Какъ бы ни была пламенна любовь Герміоны, Андромахи, Роксаны, Вереники, онѣ всегда умѣютъ сохранить въ обращеніи пріемы лучшаго общества. Митридатъ, Федра, Гоѳолія, испуская духъ, произносятъ правильные періоды; царь до самаго конца долженъ быть представителенъ и умирать съ подобающимъ чиномъ. Этотъ театръ можно бы назвать превосходнымъ изображеніемъ тогдашняго великосвѣтскаго общества. Подобно готической архитектурѣ, онъ воспроизводитъ рѣшительную, законченную форму человѣческаго ума; вотъ почему онъ и достигъ, наравнѣ съ нею, такого повсемѣстнаго распространенія. Онъ былъ цѣликомъ или въ подражаніи перенесенъ, вмѣстѣ съ сопровождавшими его литературой, вкусомъ и нравами, во всѣ европейскіе дворы — въ Англію послѣ реставраціи Стюартовъ, въ Испанію по воцареніи Бурбоновъ, затѣмъ въ Италію и Германію, а въ XVIII столѣтіи и въ Россію.

Можно сказать, что въ то время Франція дала образованіе Европѣ; она была источникомъ изящества, удовольствій, прекраснаго стиля, утонченныхъ понятій, умѣнья жить; и когда русскій дикарь, тяжеловѣсный нѣмецъ, неповоротливый англичанинъ, варваръ или полуварваръ сѣвера, покидали свою водку, свою трубку, свои мѣха̀, свой феодальный образъ жизни охотника и невѣжи, — искусству расшаркиваться, улыбаться и разговаривать обучались они въ нашихъ гостиныхъ и изъ нашихъ книгъ.

Тэнъ.

Поэтика Аристотеля.

I. *Планъ сочиненія. — Различіе видовъ поэзіи по средствамъ подражанія.* — О поэзіи, о самой поэзіи и о видахъ ея. т.-е., о томъ, какова сущность каждаго изъ нихъ, и какъ надлежитъ составлять вымыслы, если хотимъ, чтобы поэтическія произведенія были хороши; далѣе — изъ какихъ и сколькихъ частей состоятъ они; равно и о прочемъ, подлежащемъ тому же изслѣдованію, — вотъ о чемъ мы будемъ говорить, начавши, естественно, сперва съ того, что въ этомъ дѣлѣ есть первое, главное.

Эпопея, трагедія, далѣе — комедія, диѳирамбическая поэзія и бо́льшая часть авлетики и киѳаристики, — всѣ вообще состоятъ въ подражаніи; различаются же между собою трояко: или тѣмъ, что разными *средствами* подражаютъ, или что разнымъ *предметамъ* подражаютъ, или что *различно, не одинаковымъ образомъ,* подражаютъ. Какъ нѣкоторые подражаютъ многому красками и о́бразами, списывая съ предметовъ (одни путемъ искусства, другіе по навыку), а другіе голосомъ, такъ бываетъ и въ поименованныхъ искусствахъ: всѣ они производятъ подражаніе — ритмомъ, словомъ и гармоніею, и притомъ или порознь каждымъ изъ этихъ средствъ, или соединяя ихъ одно съ другимъ. Такъ гармонію и ритмъ только — употребляютъ авлетика, киѳаристика и иныя, пожалуй, искусства той же природы, какъ, напр., игра на свирѣли. Однимъ ритмомъ подражаютъ плясуны: ибо и они посредствомъ образныхъ ритмовъ подражаютъ характерамъ, страстямъ и дѣйствіямъ. Словоподражаніе подражаетъ только словомъ, — простымъ либо мет-

рическимъ; метры употребляетъ оно или соединяя ихъ между собою, или пользуясь однимъ какимъ-нибудь метромъ, какъ обыкновенно бываетъ донынѣ. Иначе мы не имѣли бы общаго имени и для мимовъ Софрона и Ксенарха, и для сократическихъ разговоровъ, и для подражаній триметромъ, элегическимъ стихомъ и т. п. Обыкновенно же такъ только слагаютъ названіе метра со словомъ ποιεῖν (творить) и говорятъ, напр., ἐλεγοποιοί (творцы элеговъ), а иногда ἐποποιοί (творцы эпоса), называя такъ поэтовъ не въ силу подражанія, а голословно — по метру. Ибо хотя бы излагалось въ метрахъ и что-нибудь врачебное или музыкальное, все-таки привыкли такъ называть. А вѣдь нѣтъ ничего общаго, кромѣ метра, у Гомера съ Эмпедокломъ; потому одного справедливость требуетъ называть поэтомъ, другого скорѣе физіологомъ, чѣмъ поэтомъ. Равнымъ образомъ даже если кто станетъ производить подражаніе, мѣшая всякіе метры, подобно тому, какъ Херомонъ сочинилъ своего Кентавра, — рапсодію, въ которой соединены всякіе метры, и того слѣдуетъ называть поэтомъ. Итакъ объ этомъ такъ постановимъ. Есть, впрочемъ, роды поэзіи, которые употребляютъ всѣ поименованныя средства, — ритмъ, пѣніе и метръ, какъ, напр., поэзія диѳирамбическая, номическая, трагедія, комедія; различаются онѣ тѣмъ, что однѣ употребляютъ всѣ средства за разъ, другія — поочередно. Итакъ, вотъ различія искусствъ по *средствамъ,* которыми они производятъ подражаніе.

II. *Различіе видовъ поэзіи по предметамъ подражанія.* — Такъ какъ подражающіе подражаютъ дѣйствіямъ, а дѣйствующіе необходимо бываютъ или дѣльные люди, или негодные (ибо характеры всегда почти примыкаютъ къ этимъ двумъ сторонамъ: по характеру всѣ различаются добродѣтелью и негодностію), — или лучше насъ, или подъ стать намъ, или хуже насъ (такъ и живописцы: Полигнотъ изображалъ лучшихъ, Павсонъ худшихъ, Діонисій — подобныхъ намъ), то очевидно, что и каждое изъ поименованныхъ подражаній будетъ имѣть эти различія и такимъ образомъ будетъ разнообразиться въ той мѣрѣ, въ какой различны предметы подражанія. И въ пляскѣ, и въ игрѣ на флейтѣ, и въ игрѣ на киѳарѣ могутъ быть эти несходства; также и въ немѣрной рѣчи и въ просто мѣрной: такъ Гомеръ подражалъ лучшимъ, Клеофонъ подобнымъ, Гегемонъ Ѳассійскій, первый творецъ паро-

дій, и Никохаретъ, сочинитель Деліады, — худшимъ. Такимъ же образомъ можно подражать и въ диѳирамбахъ и въ номахъ; примѣръ тому — персы и киклопы Тимоѳея и Филоксена. Такое же различіе между трагедіею: одна подражаетъ лучшимъ, другая худшимъ, чѣмъ теперешніе люди.

III. *Различіе видовъ поэзіи по способу подражанія.* — Еще третья въ этомъ есть разница: *какъ* кто чему подражаетъ. Ибо подражающіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать, — или разсказывая, и притомъ то становясь чѣмъ-то инымъ, какъ дѣлаетъ Гомеръ, то оставаясь тѣмъ же, чѣмъ были, и не перемѣняясь, — или выводя всѣхъ дѣлающими и дѣйствующими. Такъ вотъ какія три различія въ подражаніи, какъ мы сказали вначалѣ: *чѣмъ, чему* и *какъ?* Такъ что Софоклъ, напр., въ одномъ отношеніи такой же подражатель, какъ и Гомеръ, ибо оба подражаютъ дѣльнымъ людямъ; а въ другомъ — такой же, какъ Аристофанъ, ибо оба подражаютъ дѣлающимъ и дѣйствующимъ (δρῶντας). Оттого, говорятъ нѣкоторые, такія произведенія и драмами называются, потому что подражаютъ въ нихъ дѣйствующимъ. На этомъ-то основаніи и присвояютъ себѣ какъ трагедію, такъ и комедію доряне: комедію мегаряне, и здѣшніе (говорятъ, что она возникла у нихъ вмѣстѣ съ демократіею), и сицилійскіе (оттуда родомъ былъ поэтъ Епихармъ, жившій гораздо раньше Хіонида и Магнета); а трагедію — нѣкоторые изъ пелопонесянъ. Въ доказательство приводятъ названія: они называютъ округи — *комами,* а аѳиняне — *демами;* комеды, говорятъ они, получили это названіе не отъ κωμάζειν (кутить), а потому что бродили по комамъ, деревнямъ, презираемые гражданами; и дѣлать на ихъ языкѣ — δρᾶν, по-аѳински πράττειν. Итакъ о различіяхъ подражанія, сколько и какія, вотъ что я имѣлъ сказать.

IV. *Подражаніе — источникъ творчества.* — Произвели поэзію вообще двѣ, кажется, причины, и причины-то естественныя. Врождено всѣмъ людямъ съ дѣтства *подражать* (тѣмъ и отличаются они отъ прочихъ животныхъ, что склоннѣе всѣхъ къ подражанію, и первыя познанія пріобрѣтаютъ посредствомъ подражанія) и *любоваться подражаніемъ.* Доказательствомъ этому то, что бываетъ на дѣлѣ: на что въ природѣ мы смотримъ съ чувствомъ непріятнымъ, глядя на изображенія того же самаго, если они совершенны, мы наслаждаемся: примѣръ

тому — изображеніе самыхъ гадкихъ звѣрей и труповъ. Причина и этому та, что познаваніе не только любознательнымъ людямъ всего пріятнѣе, но и прочимъ также: только послѣдніе бываютъ причастны ему въ малой степени. Ибо люди, глядя на изображенія, потому ими любуются, что, когда смотрятъ на нихъ, приходится имъ изучать, соображать, что значитъ каждое изъ такихъ изображеній; они себѣ говорятъ: это тотъ-то! Ибо если кому изображаемаго видѣть прежде не доводилось, то вовсе ужъ не подражаніе доставитъ ему удовольствіе, а отдѣлка, либо краска, либо другое что-нибудь такое. А такъ какъ намъ врождены подражательность, гармонія, ритмъ (что метры суть части ритмовъ, это очевидно), то нѣкоторые изъ первыхъ людей, совершенствуясь мало-по-малу, создали поэзію изъ импровизацій.

Распалась же поэзія на два рода по характеру поэтовъ: люди важные подражали высокимъ и высокихъ людей дѣйствіямъ; а кто былъ характеромъ полегче, — дѣйствіемъ людей низкихъ; они сочиняли сперва ругательныя пѣсни, тогда какъ тѣ сочиняли хвалебныя пѣсни. Изъ произведеній поэтовъ, бывшихъ до Гомера, мы не можемъ назвать ни одного такого, а нужно полагать, много ихъ было; начиная же съ Гомера — можемъ. Таковъ, напр. его Маргитъ и подобныя произведенія, въ которыхъ явился по соотвѣтствію имъ и ямбическій метръ. Потому и ямбическимъ онъ называется, что посредствомъ этого метра ругались (ἰάμβιζον ἀλλήλους). И возникли между древними поэтами одни героическіе, другіе ямбическіе. Но какъ въ важномъ родѣ Гомеръ былъ поэтъ по преимуществу (единственный поэтъ, не только потому, что хорошо, но и что драматично подражалъ), такъ и въ комедіи онъ первый далъ образцы, выводя въ драматическомъ дѣйствіи не позорное, а смѣшное. Какъ Иліада, Одиссея къ трагедіямъ, такъ Маргитъ относится къ комедіямъ. А когда явились трагедія и комедія, поэты, обратившись каждый сообразно своей природѣ къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзіи, одни изъ ямбиковъ сдѣлались комиками, другіе изъ эпиковъ трагиками по той причинѣ, что эти роды поэзіи выше и почетнѣе тѣхъ.

Разсмотрѣніе того, достаточно ли развились виды трагедіи, или нѣтъ (принимая во вниманіе и трагедію саму по себѣ, и постановку ея на сценѣ), оставимъ въ сторонѣ.

Итакъ вначалѣ и трагедія, и комедія импровизовались;

потомъ мало-по-малу совершенствовались, трагедія — запѣвалами диѳирамбовъ, комедія — запѣвалами фаллическихъ пѣсней, которыя во многихъ городахъ и теперь еще остаются въ употребленіи; тѣ и другіе мало-по-малу развили то, что было до нихъ сдѣлано; наконецъ, послѣ многихъ перемѣнъ трагедія остановилась, достигши полнаго своего развитія. Такъ Эсхилъ первый довелъ число актеровъ отъ одного до двухъ, ограничилъ хоръ, ввелъ протагониста, трехъ же актеровъ и декоративную живопись завелъ Софоклъ. И величина уже позднѣе сдѣлалась значительною: сперва вымыслы были не сложны, языкъ смѣшной: по той причинѣ, что трагедія образовалась изъ сатирической драмы; да и метръ изъ тетраметра (трохаическаго) сталъ триметромъ (ямбическимъ). Сперва же употребляли тетраметръ, потому что драма была сатирическая и болѣе прилаживалась къ пляскѣ; а когда вошелъ разговоръ, то сама природа навела на изобрѣтеніе метра, свойственнаго разговору; ибо ямбическій метръ самый разговорный изо всѣхъ метровъ. Доказательство тому: въ разговорѣ между собою мы употребляемъ множество ямбовъ, а гекзаметры рѣдко, и то, когда выходимъ изъ разговорнаго настроенія рѣчи. Потомъ разсказываютъ, какъ вошло въ трагедію множество вставокъ и прочее. Обо всемъ этомъ довольно сказаннаго нами: излагать все въ подробности, было бы, пожалуй, долго.

V. *Комедія. — Отличіе трагедіи отъ эпопеи.* — Комедія же есть, какъ мы сказали, подражаніе подлымъ людямъ, впрочемъ, не во всякой подлости: смѣшное есть часть безобразнаго. Именно: смѣшное есть какая-нибудь ошибка, безобразіе безболѣзненное и безвредное, какъ, напримѣръ, смѣшная маска есть нѣчто безобразное и искаженное безъ боли.

Измѣненія трагедіи и тѣ лица, которыя произвели эти измѣненія, не остались въ неизвѣстности; а исторія комедіи намъ неизвѣстна, потому что съ самаго начала не было на нее обращаемо вниманія. Ибо и хоръ комедамъ началъ давать архонтъ уже поздно, а прежде комическій хоръ набирался изъ охотниковъ. Только тогда, когда комедія получила уже нѣкоторыя формы, начинаютъ упоминать имена комическихъ поэтовъ. Но кто ввелъ маски, кто прологи, кто опредѣленное число актеровъ и т. п., — неизвѣстно. Создавать вымыслы начали, говорятъ, Эпихармъ и Формій; вышло же это изъ Сициліи. Изъ аѳинскихъ поэтовъ первый началъ соз-

давать разсказы и вымыслы Кратетъ, оставивъ ямбическое направленіе.

Эпопея, какъ подражаніе лицамъ важнымъ, сходна съ трагедіею во всемъ, кромѣ того, что въ ней не одинъ большой метръ. Тѣмъ, что въ ней большой метръ и что она есть разсказъ, отличается эпопея отъ трагедіи; да еще длиннотою. Ибо трагедія по возможности старается быть законченною въ одинъ круговоротъ солнца, или немного дальше заходитъ, а эпопея во времени не ограничена, и тѣмъ отличается. Впрочемъ, прежде поступали такъ и въ трагедіи, и въ эпопеѣ. Части однѣ общія у трагедіи съ эпопеею, другія трагедіи принадлежатъ. Потому кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи тотъ и эпосъ знаетъ. Ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи; а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ.

VI. *Опредѣленіе трагедіи и стихій ея. — Очищеніе страстей.* — О поэзіи подражающей въ гексаметрахъ (и о комедіи) скажемъ послѣ. А теперь поговоримъ о трагедіи, взявши изъ вышесказаннаго вытекающее опредѣленіе ея сущности. Итакъ трагедія есть *подражаніе дѣйствію важному и законченному,* имѣющему величину; подражаніе *украшенною* рѣчью (разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ); подражаніе *дѣйствующимъ,* а не въ разсказѣ, совершающее посредствомъ *состраданія и страха очищеніе таковыхъ страстей.* Украшенною рѣчью называю рѣчь, имѣющую ритмъ, гармонію и мелосъ (пѣніе).

„Разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ": это значитъ, что нѣкоторыя части исполняются посредствомъ метровъ, а напротивъ другія посредствомъ мелоса. А такъ какъ подражаніе въ трагедіи производятъ дѣйствуя, то первою частью трагедіи необходимо будетъ сценическое представленіе, потомъ мелопея (пѣсенная часть) и рѣчь; ибо съ помощію сихъ средствъ производятъ подражаніе въ трагедіи. Рѣчью называю самое составленіе метровъ; а что значитъ пѣсенность — понятно.

Такъ какъ трагедія есть подражаніе дѣйствію, а дѣйствіе происходитъ чрезъ какихъ-нибудь дѣйствующихъ лицъ, а кто дѣйствуетъ, тому необходимо быть *какимъ-нибудь* по характеру и по образу мыслей, пониманію (по нимъ мы и дѣйствія называемъ *какими-нибудь*): то очевидно, естественныхъ причинъ

дѣйствіямъ двѣ — *пониманіе и характеръ;* отъ нихъ всегда зависитъ, успѣваютъ ли люди, или нѣтъ.

Подражаніе же дѣйствію есть *вымыселъ* (миѳъ). *Вымысломъ* называю совокупленіе дѣйствій; *характеромъ* — то, почему *какими-нибудь* людей называемъ; *пониманіемъ* — то, въ чемъ люди, говоря, обнаруживаютъ что-нибудь, или просто открываютъ мысль свою.

Итакъ, во всякой трагедіи необходимо должно быть шесть частей, по которымъ она бываетъ какою-нибудь. Части эти суть: вымыселъ, характеръ, рѣчь, образъ мыслей, сценическая обстановка и пѣсенная часть: двѣ части — средства подражанія, одна — способъ, три — предметы подражанія; кромѣ нихъ ничего быть не можетъ. Не мало, такъ сказать, поэтовъ, которые пользуются этими частями: вѣдь всякое ихъ произведеніе и сценическую обстановку имѣетъ и характеръ, и вымыселъ, и рѣчь, и пѣсни, и пониманіе также.

Самая важная изъ сихъ частей — совокупленіе дѣйствій. Ибо трагедія есть подражаніе не людямъ, а дѣйствію, жизни, счастію; и несчастіе бываетъ въ дѣйствіи. И цѣль трагедіи — дѣйствіе, а не качество. По характеру люди бываютъ какими-нибудь, а по дѣйствіямъ счастливыми и несчастливыми. Итакъ, въ трагедіи дѣйствуютъ не для того, чтобы подражать характерамъ, но чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ трагедія и характеры. Такъ что дѣйствія и вымыселъ — цѣль трагедіи. А цѣль важнѣе всего.

При всемъ томъ безъ дѣйствія невозможна трагедія, а безъ характеровъ возможна; трагедіи очень многихъ молодыхъ поэтовъ — безъ характеровъ. Да и вообще многіе поэты таковы; все равно какъ между живописцами — Зевксидъ сравнительно съ Полигнотомъ: Полигнотъ хорошій характерный живописецъ; а Зевксидова живопись вовсе безъ характеровъ. Еще: если кто расположитъ одну за другой характерныя рѣчи, изреченія, мысли, искусно придуманныя, то, конечно, выполнитъ назначеніе трагедіи; но гораздо скорѣе достигнетъ этого трагедія, всѣмъ этимъ воспользовавшаяся хоть и въ меньшей степени, но имѣющая вымыселъ и совокупленіе дѣйствій.

Кромѣ того, трагедія болѣе всего трогаетъ душу частями вымысла — *переломомъ и узнаніемъ.* Еще доказательство: начинающіе сочинять трагедіи скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчь и характеръ, чѣмъ сово-

купить дѣйствія; таковы почти всѣ первые (въ каждомъ родѣ поэзіи) поэты.

Такимъ образомъ, начало и, такъ сказать, душа трагедіи есть *вымыселъ;* второе за нимъ мѣсто занимаютъ *характеры.* Подобное видимъ и въ живописи: иной густо намажетъ и прекраснѣйшими красками, а картина не такъ нравится, какъ у другого живописца простой очеркъ. Трагедія есть подражаніе дѣйствію и поэтому болѣе всего — дѣйствующимъ.

Третье въ трагедіи — *пониманіе,* т.-е., способность говорить существенное и надлежащее. Касательно рѣчей это дѣло политики и реторики; у древнихъ поэтовъ лица говорятъ политически, у нынѣшнихъ — реторически. Характеръ есть то, что выражаетъ наклонность: какова она? Потому въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣгаетъ говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказываютъ что-нибудь, т.-е., что̀ оно есть или не есть? вообще что-нибудь выражаютъ.

Четвертое въ рѣчахъ — *выраженіе;* выраженіемъ называю, какъ прежде сказано, словесное объясненіе; значеніе выраженія и въ метрической рѣчи, и въ прозаической одинаково. Изъ остальныхъ же *пяти частей* — *пѣсенная* есть самая главная изъ прикрасъ. Сценическое представленіе дѣйствуетъ на душу больше всего; но эта часть — самая безыскусственная и слишкомъ мало относится къ поэзіи; ибо сила трагедіи должна выказываться и безъ состязанія и безъ актеровъ. Притомъ для устройства сцены больше требуются искусство машиниста, чѣмъ поэта.

VII. *Цѣлостность трагедіи.* — Опредѣливъ сіи части, скажемъ, какому слѣдуетъ быть совокупленію дѣйствій, поелику оно есть первая и самая главная часть въ трагедіи. Нами сказано: трагедія есть подражаніе дѣйствію законченному и цѣлому, имѣющему извѣстную величину; вѣдь бываетъ и такое цѣлое, которое не имѣетъ никакой величины. Цѣлое же есть то, что имѣетъ начало, средину и конецъ. Начало есть то, что само необходимо бываетъ не послѣ другого, послѣ же него другое непремѣнно бываетъ или происходитъ. Конецъ есть противоположность началу: это то, что само бываетъ послѣ другого, или по необходимости, или потому, что ужъ такъ водится; а за нимъ ничего не бываетъ другого. Средина же есть то, что и само послѣ другого бываетъ, и за нимъ бы-

ваетъ другое. Итакъ, слѣдуетъ, чтобы хорошо составленные вымыслы ни начинались откуда придется, ни оканчивались гдѣ придется, а соблюдали бы сказанныя условія. Далѣе, такъ какъ прекрасному и животному, и всякому другому предмету, который состоитъ изъ какихъ-нибудь частей, — не только части слѣдуетъ имѣть въ порядкѣ, но чтобы и объемъ былъ не случайный (ибо прекрасное заключается въ величинѣ и порядкѣ; почему ни слишкомъ малое какое-нибудь животное не можетъ быть прекраснымъ: созерцаніе его тогда смѣшивается, происходя почти въ незамѣтное время; ни слишкомъ большое: тогда созерцаніе происходитъ не вдругъ, и у созерцающаго уходитъ изъ виду единство и цѣлость; напримѣръ, если было бы животное въ десять тысячъ стадій): — потому слѣдуетъ какъ тѣламъ и животнымъ — имѣть величину, но удобно оглядываемую, такъ и вымысламъ — имѣть продолжительность, но удобно запоминаемую. Предѣлъ продолжительности примѣнительно къ состязаніямъ и къ способности зрителей — не есть дѣло искусства: если бы понадобилось состязаться ста трагедіями, состязались бы по клепсидрѣ, подобно тому, какъ разсказываются анекдоты съ извѣстнымъ началомъ: *однажды, въ другой разъ*. Предѣлъ же продолжительности, сообразный съ самой сущностью предмета, таковъ: чѣмъ болѣе бываетъ предметъ, лишь бы былъ ясенъ, тѣмъ онъ относительно величины прекраснѣе. Скажемъ проще и опредѣленнѣе: въ каковомъ объемѣ изъ событій, одно за другимъ по вѣроятію или по необходимости слѣдующихъ, вытекаетъ перемѣна несчастія въ счастіе или счастія въ несчастіе, таковой объемъ и достаточенъ.

VIII. *Единство трагедіи.* — Вымыселъ бываетъ единъ не тогда, когда, какъ нѣкоторые полагаютъ, около одного лица вращаются. Вѣдь вообще можетъ случиться безчисленное множество такихъ событій, которыя, если взять ихъ нѣсколько, единства не составятъ: такъ и дѣяній одного человѣка можетъ быть много, а единаго дѣйствія изъ нихъ не выходитъ. Потому ошибались, кажется, всѣ тѣ поэты, которые творили Геракленду, Ѳесенду и т. п. творенія. Полагаютъ, что коли былъ одинъ Гераклъ, то одному и вымыслу о немъ быть слѣдуетъ. А Гомеръ, какъ и въ прочемъ предъ другими отличается, такъ и это, кажется, прекрасно понялъ, либо по искусству, либо врожденной способностію. Творя Одиссею, онъ не взялъ всего, что съ Одиссемъ случилось (напримѣръ, что онъ

раненъ былъ на Парнассѣ, что прикинулся при сборѣ помѣшаннымъ; ибо вслѣдствіе одного изъ сихъ происшествій другому не было ни вѣроятія, ни необходимости случиться), а составилъ Одиссею около единаго дѣйствія (въ томъ значеніи, какое мы слову этому даемъ). Равнымъ образомъ и Иліаду составилъ.

Итакъ, какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ одной вещи бываетъ одно подражаніе, такъ и вымыслу, поелику вымыселъ есть подражаніе дѣйствію, слѣдуетъ быть подражаніемъ одного дѣйствія, и притомъ цѣлаго; а частямъ дѣйствія — быть такъ совокупленными, чтобы при перестановкѣ или отнятіи какой-либо части измѣнялось бы и разстраивалось цѣлое. Ибо то, что, прибавимъ ли мы его, или не прибавимъ, не дѣлаетъ примѣтной разницы, то не есть и часть цѣлаго.

IX. *Чѣмъ въ сущности отличается поэтъ отъ историка.* — Изъ сказаннаго явствуетъ, что дѣло поэта — излагать не столько случающееся, сколько то, чтò могло бы случиться, т.-е., возможное по вѣроятію или по необходимости. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говорятъ одинъ мѣрною рѣчью, другой немѣрною; вѣдь сочиненіе Геродота можно было бы переложить въ метры, и все-таки въ метрахъ, какъ и безъ всякихъ метровъ, было бы это исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ излагаетъ случившееся, а другой, чтò можетъ случиться. Потому поэзія глубже и значительнѣе исторіи. Поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія — частное. Общее есть: такому-то лицу чтò прилично говорить либо по вѣроятію, либо по необходимости? этого достигаетъ поэзія, изобрѣтая имена. Частное есть: что сдѣлалъ Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось. На комедіи это очевидно: комики, составляя вымыселъ изъ вѣроятныхъ событій, даютъ имена произвольныя, а не занимаются, какъ ямбики, частностями. Что касается трагедіи, въ ней держатся именъ историческихъ. Причина та, что возможное вѣроятно; а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ, но чтò случилось, то, очевидно, возможно: будь оно невозможно, такъ и не случилось бы. Да впрочемъ и въ трагедіяхъ: въ нѣкоторыхъ одно или два имени извѣстныхъ, прочія вымышлены, въ иныхъ ни одного извѣстнаго, какъ въ *Цвѣткѣ* Агаѳона: въ немъ и дѣйствія, и имена вымышлены, и тѣмъ не менѣе онъ нравится.

Потому вовсе не должно требовать, чтобы поэты держались

сказаній и преданій, около которыхъ вращаются обыкновенно трагедіи. Да и смѣшно требовать этого, потому что и извѣстное немногимъ извѣстно, а все-таки нравится всѣмъ. Изъ этого слѣдуетъ, что поэту надлежитъ быть поэтомъ (творцомъ) болѣе вымысловъ, чѣмъ метровъ; потому что поэтъ бываетъ поэтомъ по подражанію, а подражаетъ онъ дѣйствіямъ. Даже когда приходится ему творить случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо нѣкоторымъ изъ случившихся событій ничто не мѣшаетъ допускать возможность и вѣроятность осуществленія; а поэтому творецъ ихъ и есть творецъ (поэтъ).

Изъ простыхъ вымысловъ и дѣйствій самые плохіе — вставочные. Вставочнымъ называю вымыселъ, въ которомъ вставки слѣдуютъ одна за другой и безъ вѣроятія, и безъ необходимости. Такими трагедіи выходятъ у плохихъ поэтовъ по собственной ихъ винѣ, у хорошихъ отъ актеровъ. Творя спорныя роли и растягивая ихъ чрезмѣрно, часто бываютъ они вынуждаемы извращать порядокъ.

Такъ какъ трагедія есть подражаніе не только законченному дѣйствію, но и ужасному и жалостному; а это всего болѣе бываетъ (болѣе, чѣмъ когда-либо), когда подобныя дѣйствія происходятъ неожиданно одно вслѣдствіе другого (такимъ образомъ дѣйствіе получитъ болѣе поразительности, нежели если что-нибудь произойдетъ произвольно и случайно; ибо и изъ случайныхъ происшествій кажутся намъ самыми удивительными тѣ, которыя, повидимому, какъ бы нарочно случились; напримѣръ, статуя Митія въ Аргѣ убила виновника смерти Митіевой, упавши на него въ то время, какъ онъ смотрѣлъ на нее: подобныя событія, кажется намъ, бываютъ не случайно): — то необходимо, такіе вымыслы лучше.

X. *Виды вымысла.* — Вымыслы бываютъ простые и сплетенные: ибо и дѣйствія (а вымыслы суть подражанія дѣйствіямъ) бываютъ именно таковы. Простымъ дѣйствіемъ называю такое, въ которомъ (при томъ условіи, чтобы оно, какъ сказано выше, было непрерывно и едино) происходитъ переходъ безъ перелома и безъ узнанія; сплетеннымъ же такое, въ которомъ переходъ бываетъ или съ узнаніемъ, или съ переломомъ, или съ обоими. Всему этому слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла, — такъ, чтобы изъ прежде бывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по необходимости, или

по вѣроятію. Ибо большая разница, случится ли что чрезъ что-нибудь или послѣ чего-нибудь.

XI. *Части вымысла:* 1) *Переломъ.* — Переломъ есть, какъ сказано, перемѣна дѣлаемаго въ противную сторону, и притомъ, какъ сейчасъ сказали мы, вѣроятная или необходимая. Напримѣръ въ *Эдипѣ:* пришедшій утѣшить Эдипа и освободить его отъ страха со стороны матери, объявивъ ему, кто онъ, сдѣлалъ противное тому, чего хотѣлъ. И въ *Линкеѣ* — ведутъ человѣка на смерть, Данай идетъ за нимъ, чтобы убить его; а на дѣлѣ вышло, что Данай умеръ, а тотъ спасся.

2) *Узнаніе.* — Узнаніе, какъ и самое слово показываетъ, есть переходъ отъ незнанія къ знанію, ведущій или къ дружбѣ, или ко враждѣ — тѣхъ, которые обречены на счастіе или несчастіе. Самое лучшее бываетъ узнаніе, когда съ нимъ соединяются и переломы, какъ случилось въ *Эдипѣ.* Вѣдь бываютъ и другія узнанія; ибо, какъ сказано, случается иногда узнаніе, и относительно неодушевленныхъ предметовъ и иныхъ какихъ-нибудь; можно узнать и только то, сдѣлалъ ли кто что-либо или не сдѣлалъ; но самое лучшее узнаніе въ вымыслѣ, самое лучшее въ дѣйствіи есть вышесказанное; ибо такое узнаніе и такой переломъ производятъ или жалость, или ужасъ; а трагедія и есть подражаніе таковымъ дѣйствіямъ. Притомъ, при такого рода узнаніи и переломѣ непремѣнно случится несчастіе или счастіе.

Такъ какъ узнаніе есть узнаніе кого-либо, то иногда узнаніе состоитъ въ томъ, что одинъ узнаетъ другого, а самъ ему извѣстенъ; иногда же обоимъ приходится узнавать другъ друга. Такъ Ифигенія узнана была Орестомъ посредствомъ передачи письма; ему же относительно ея потребно было другое узнаніе.

3) *Страсть.* — Итакъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла — переломъ и узнаніе. Третья — страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаніи сказано. Страсть же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр. смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п.

XII. *Части трагедіи.* — О частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали. По количеству же, т.-е., по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи суть прологъ, эписодій, эксодъ, хорическая часть; хорическая часть бываетъ или пародомъ, или

стасимомъ: это части общія всему хору; особенныя части: пѣсни *со сцены* и коммы.

Прологъ есть цѣлая часть трагедіи, которая предшествуетъ пароду. *Эписодій* — цѣлая часть трагедіи, которая заключается между цѣлыми хорическими пѣснями. *Эксодъ* — вся та часть трагедіи, за которою хорическихъ пѣсенъ уже не бываетъ. Хорическія пѣсни: *пародъ* — первая часть всего хора, *стасимъ* — пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ, *коммъ* — общій плачъ хора и со сцены.

Итакъ о частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться (какъ видами), сказано прежде; а по количеству, т.-е. по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи таковы (какъ показано въ сей главѣ).

XIII (и XIV). *Исходъ и цѣль трагедіи.* — А о томъ, что̀ слѣдуетъ составителямъ вымысловъ имѣть въ виду и что наблюдать и чѣмъ производится дѣйствіе трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь непосредственно послѣ сейчасъ сказаннаго. Такъ какъ составу самой лучшей трагедіи надлежитъ быть не простымъ, а сплетеннымъ, и притомъ такимъ, который бы подражалъ ужасному и жалостному (въ этомъ существенное свойство таковаго подражанія), то очевидно, что не слѣдуетъ: 1) ни чтобы правдивые люди являлись переходящими отъ счастія къ злосчастію: это и не ужасно, и не жалостно, а тольмо возмутительно; 2) ни чтобы порочные переходили отъ несчастія къ счастью: это всего болѣе чуждо трагедіи; тутъ нѣтъ ничего, чему быть слѣдуетъ, ни жалости, ни страха. ни состраданія; 3) ни чтобы слишкомъ порочный переходилъ отъ счастія къ злосчастію: жалостное въ составѣ такого рода еще быть можетъ, но ни состраданія, ни страха; ибо состраданіе возможно къ незаслуженно-страдающему, страхъ — къ равному намъ; такъ что такое событіе не будетъ ни жалостнымъ, ни ужаснымъ. Итакъ остается средній между всѣми таковыми; а такимъ будетъ тотъ, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью, впадаетъ въ злосчастіе не по порочности и подлости, а по какому-нибудь грѣху, и притомъ кто относится къ такимъ людямъ, которые пользовались великимъ почетомъ и счастіемъ, такъ, напр., Эдипъ, Ѳіестъ и другіе знатные люди изъ подобныхъ фамилій.

Итакъ необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ ско-

рѣе простой, чѣмъ *двойной,* какъ нѣкоторые называютъ и представлялъ переходъ не къ счастью отъ несчастія, а наоборотъ, отъ счастія къ несчастію, вслѣдствіе не подлости, а какое-нибудь великаго грѣха; и притомъ, чтобы лицо трагедіи было или таково, какъ мы сказали, или болѣе хорошее, чѣмъ худое. Доказательство тому опытъ: прежде поэты брали вымыслы, какіе попало; а теперь для лучшихъ трагедій выбираются немногія фамиліи, напр., Алкмеонъ, Эдипъ, Орестъ, Мелеагръ, Ѳіестъ, Телефъ и другіе, кому пришлось или потерпѣть ужасное, или сдѣлать.

Итакъ, относительно искусства самая лучшая трагедія такого состава. Потому тѣ, которые именно это ставятъ въ укоръ Эврипиду, что онъ такъ поступаетъ, т.-е., что многія его трагедіи оканчиваются злосчастіемъ, ошибаются. Это, какъ сказали мы, правильно. Доказательство тому весьма сильное: на сценахъ и состязаніяхъ такія трагедіи, если хорошо выполнены, кажутся самыми трагическими. И Эврипидъ, хотя въ прочемъ не совсѣмъ хорошо распоряжается, оказывается самымъ трагическимъ изъ поэтовъ.

Второе мѣсто занимаетъ (нѣкоторые отдаютъ ей первое) такая трагедія, которая имѣетъ составъ двойной, какъ, напр., *Одиссея,* и оканчивается противоположно для добрыхъ и для худыхъ. Первою она кажется по слабости зрителей; поэты въ такомъ случаѣ слѣдуютъ вкусу публики, угождая ей. Но не въ этомъ должно состоять удовольствіе трагедіи; это скорѣе свойственно комедіи. Тамъ, если бы даже выведены были лица, самыя враждебныя, въ родѣ Ореста и Эгиста, — къ концу выходятъ они друзьями, и никто ни отъ кого не умираетъ.

XIV. Ужасное и жалостное можетъ происходить отъ сценическаго представленія, можетъ — и отъ самого совокупленія дѣйствій: послѣднее выше и обличаетъ болѣе совершеннаго поэта. Слѣдуетъ вымыслу и безъ наглядности быть такъ составлену, чтобы слушающій, смотря по ходу событій, и содрагался, и соболѣзновалъ: это всякій испытаетъ на себѣ, слушая вымыселъ — *Эдипа.* Достигать этого посредствомъ сценическаго представленія — менѣе художественно и требуетъ большихъ издержекъ; а производящіе ею не ужасное, а только чудесное, и вовсе ничего не смыслятъ въ трагедіи. Отъ трагедіи нужно требовать не всякаго, какое придется, удовольствія, но ей свойственнаго. А такъ какъ удовольствіе, беру-

щее начало въ жалости и ужасѣ, слѣдуетъ поэту производить посредствомъ подражанія, то очевидно, что слѣдуетъ производить его дѣйствіями. Уяснимъ же себѣ, какія столкновенія кажутся ужасны и какія жалостны. Такія дѣйствія могутъ происходить или между друзьями, или между врагами, или между такими лицами, которыя, одно относительно другого, ни друзья, ни враги. Если врагъ убиваетъ врага, то ни поступокъ, ни намѣреніе не производятъ ничего жалостнаго, кромѣ только одного непріятнаго ощущенія. То же бываетъ, если лица не находятся ни въ дружественныхъ, ни во враждебныхъ отношеніяхъ. Но если ужасающіе поступки случатся между друзьями, напр., если братъ брата, или сынъ отца, или мать сына, или сынъ мать убиваетъ, или собирается убить, либо другое что-нибудь подобное дѣлаетъ, — такихъ случаевъ нужно искать.

Преданій передѣлывать не слѣдуетъ: я разумѣю, напр., смерть Клитемнестры отъ Ореста, Эрифилы отъ Алкмеона. Нужно и самому изобрѣтать, и преданьями пользоваться правильно. Пояснимъ, что мы разумѣемъ подъ словомъ *правильно*. Дѣйствіе можетъ произойти и такъ, какъ творили древніе: дѣйствующія лица знаютъ и понимаютъ, что дѣлаютъ (такъ и Эврипидъ представилъ Медею, убивающую своихъ дѣтей); а можетъ случиться и такъ: сдѣлать-то ужасное сдѣлаютъ, но не зная сдѣлаютъ, а потомъ узнаютъ близость свою къ убитому; какъ, напр., Софокловъ *Эдипъ;* впрочемъ это случилось внѣ трагедіи; примѣры подобнаго въ самой трагедіи — Алкмеонъ Астидаманта или Телегонъ въ *Раненомъ Одиссеѣ*. Бываетъ еще кромѣ этихъ третій случай: кто-нибудь по невѣдѣнію собирается совершить что-нибудь неисправимое и, прежде чѣмъ совершитъ, узнáетъ. Другихъ случаевъ, кромѣ этихъ, быть не можетъ: ибо необходимо или сдѣлать что-нибудь, или не сдѣлать, и притомъ или зная, или не зная. Изъ этихъ случаевъ намѣреваться что-нибудь сдѣлать, зная, что хочешь дѣлать, и не сдѣлать, — всего хуже: ибо и возмутительное въ себѣ содержитъ, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. Потому такъ никто изъ поэтовъ не поступаетъ, развѣ только изрѣдка: напр., въ *Антигонѣ* — Гемонъ относительно Креонта. Второй за этимъ случай будетъ — сдѣлать. Но лучше — не зная, что-нибудь совершить, а потомъ узнать: ибо и возмутительнаго нѣтъ, и узнаніе бываетъ поразительно. А всего сильнѣе дѣйствуетъ послѣдній случай;

говорю о томъ, какъ, напримѣръ, въ *Кресфонтѣ* — Меропа собирается убить сына и не убиваетъ: узнаётъ его. И въ *Ифигеніи* — сестра брата. И въ *Геллѣ* — сынъ, намѣреваясь убить мать, узнаетъ ее. Потому трагедіи, о чемъ уже сказано, вращаются около немногихъ фамилій. Поэты, руководимые не сознательнымъ образованіемъ, а удачею, напали на мысль давать такія свойства вымысламъ и бываютъ вынуждаемы обращаться къ такимъ фамиліямъ, съ которыми подобныя страсти приключились.

О совокупленіи дѣйствій и о томъ, какъ слѣдуетъ быть вымысламъ, сказано достаточно.

XV. *Характеры.* — Относительно же характера нужно имѣть въ виду четыре условія: 1) Первое и главное условіе, чтобы характеръ былъ *честенъ.* Дѣйствующее лицо будетъ имѣть характеръ, если, какъ сказано, рѣчь его или поступки обнаружать наклонность къ чему-нибудь или уклоненіе: и притомъ будетъ имѣть честный характеръ, если обнаружитъ честную наклонность. А можетъ быть честный характеръ во всякомъ положеніи: ибо и женщина бываетъ честная, и рабъ; впрочемъ, конечно, одинъ характеръ хуже, другой вовсе худъ. 2) Второе условіе, чтобы характеръ былъ *сообразенъ:* бываютъ характеры мужественные; но несообразно женщинѣ быть мужественною, либо страшною. 3) Третье, чтобы былъ *похожъ,* естественъ: это не значитъ еще творить честный и сообразный характеръ въ томъ смыслѣ, какой симъ словамъ сейчасъ приданъ. 4) Четвертое, чтобы былъ *ровенъ,* послѣдователенъ: если лицо, послужившее предметомъ подражанія, не ровно, представляетъ характеръ неровный, непослѣдовательный, все-таки и въ непослѣдовательности своей оно должно быть послѣдовательно. Примѣръ ненужной низости характера — Менелай въ *Орестѣ*; примѣръ характера неприличнаго и несообразнаго — плачъ Одиссея въ *Скиллѣ* и рѣчь Меланиппы; примѣръ неровности — *Ифигенія въ Авлидѣ:* умоляющая Ифигенія вовсе не похожа на Ифигенію въ концѣ трагедіи.

Нужно въ характерахъ, какъ и въ совокупленіи дѣйствій, всегда искать или необходимаго, или вѣроятнаго, такъ, чтобы такой-то говорилъ то-то или по необходимости, или по вѣроятію, и чтобы то-то случилось послѣ того-то или по необходимости, или по вѣроятію. Очевидно, что и развязки вымысловъ должны истекать изъ самаго вымысла, а не такъ, какъ въ *Ме-*

день, отъ машины; или въ *Иліадѣ* — отплытіе. Машиною слѣдуетъ пользоваться относительно того, что внѣ драмы, т.-е. или относительно того, что̀ прежде случилось, чего невозможно знать человѣку, или того, что̀ послѣ случится, а это требуетъ объявленія и возвѣщенія: богамъ мы предоставляемъ все видѣть. Несообразнаго же ничего не должно быть въ дѣйствіяхъ, развѣ только внѣ трагедіи, какъ, напр., въ *Эдипѣ* Софокла.

Такъ какъ трагедія есть подражаніе лучшимъ, то намъ нужно подражаніе хорошимъ портретистамъ: они, передавая кого-нибудь въ настоящемъ видѣ, дѣлаютъ портретъ похожимъ и вмѣстѣ красивѣе. Такъ и поэту, когда онъ подражаетъ сердитымъ, лѣнивымъ и другіе недостатки въ характерѣ имѣющимъ, слѣдуетъ такихъ облагораживать; примѣръ суровости — Ахиллъ у Агафона и Гомера.

Такъ вотъ что нужно соблюдать; и вдобавокъ къ этому еще то, что̀ связано съ ощущеніями, доставляемыми поэзіею. Ибо и противъ нихъ можно часто погрѣшать. Объ нихъ достаточно сказано въ изданныхъ сочиненіяхъ.

XVI. *Узнаніе. Виды его.* — Что̀ такое узнаніе, объ этомъ сказано прежде. Виды же узнанія суть: 1) первое самое неискусное, и къ которому весьма многіе прибѣгаютъ по неумѣнію, — узнаніе посредствомъ знаковъ. Знаки прирожденные, напр., копье, которое носятъ гиганты, или звѣзды, какія употребилъ Каркинъ въ *Θіестѣ*; либо пріобрѣтенные, и изъ нихъ одни на тѣлѣ, напр., шрамы, другіе внѣшніе, — нашейники, либо, какъ въ *Тиронѣ,* колыбель. И ими можно пользоваться и лучше, и хуже. Напр., Одиссей посредствомъ шрама былъ иначе узнанъ кормилицею, иначе свинопасами. Иныя изъ такихъ узнаній дѣлаются только для удостовѣренія; они не такъ искусны: таковы всѣ подобныя узнанія; другіе вслѣдствіе перелома, какъ, напр., узнаніе въ *Мыльнѣ:* такія лучше. 2) Второй родъ узнаній — придуманныя поэтомъ, потому неискусны: напр., въ *Ифигеніи* Орестъ даетъ знать, что онъ Орестъ; сестра же дѣлаетъ узнаніе посредствомъ письма; Орестъ говоритъ, чего хочетъ поэтъ, а не сказаніе. Потому это узнаніе недалеко отъ упомянутой ошибки: вѣдь Оресту можно было и имѣть что-нибудь на себѣ. И въ Софокловомъ *Тереѣ* — голосъ ткацкаго челнока. 3) Третіе узнаніе посредствомъ памяти, когда дѣйствующее лицо, увидѣвши что-нибудь, расчувствуется. Таково узнаніе въ *Кипріянахъ* Дикеогена: увидѣвши картину,

онъ зарыдалъ; и въ *Алкиноевомъ апологѣ:* Одиссей, услышавъ кифариста и вспомнивъ, зарыдалъ; отъ того послѣдовало узнаніе. 4) Четвертое узнаніе — посредствомъ соображенія, какъ въ *Хоэфорахъ:* кто-то пришелъ на Электру похожій; а похожаго, кромѣ Ореста, никого нѣтъ; значитъ, онъ пришелъ. Далѣе, узнаніе софиста Поліида, касающееся Ифигеніи; естественно Оресту сдѣлать такое заключеніе: сестра была принесена въ жертву; значитъ, и ему приходится быть принесену. Потомъ узнаніе въ *Тидеѣ* Θеодекта: пришелъ найти сына, а самъ гибнетъ. Потомъ въ *Финидахъ:* увидѣвши мѣсто, онѣ заключили о предстоящей имъ судьбѣ, суждено-де имъ въ этомъ мѣстѣ умереть: тамъ онѣ выброшены были на берегъ. Бываетъ еще узнаніе, соединенное съ обманомъ зрителей, какъ въ *Одиссеѣ ложномъ вѣстникѣ.* Телемахъ сказалъ, что узнаетъ лукъ, котораго не видалъ; зрители полагаютъ, что онъ знаетъ лукъ, и такимъ образомъ обманулись.

Но всѣхъ лучше то узнаніе, которое вытекаетъ изъ самыхъ дѣйствій при правдоподобномъ изумленіи. Таково узнаніе въ Софокловомъ *Эдипѣ* и въ *Ифигеніи:* естественно, что она захотѣла поручить письмо. Лучше такія узнанія потому, что онѣ одни только происходятъ безъ придуманныхъ знаковъ и безъ нашейниковъ. Вторыя за ними посредствомъ соображенія.

XVII. *Какъ нужно творить поэту?* — Слѣдуетъ вымыслы совокуплять и выражать соотвѣтственной рѣчью, представляя ихъ живо передъ глазами. Тогда ясно видимъ, такъ сказать, присутствуемъ при самомъ дѣйствіи, и по тому найдемъ соотвѣтственное и не забудемъ никакъ о противоположномъ. Доказательство тому то, что ставилось въ укоръ Каркину: Амфіарай вышелъ изъ храма; зрители того не примѣтили, и онъ былъ освистанъ; зрители были недовольны его появленіемъ. Даже жестами нужно, сколько возможно, содѣйствовать вымыслу: поэты одной природы въ страстяхъ съ выводимыми лицами больше возбуждаютъ довѣрія къ вымысламъ. Потому правдоподобнѣе и волнуется тотъ, кто на самомъ дѣлѣ расположенъ къ волненіямъ, и негодуетъ, кто склоненъ къ гнѣву. Отъ того поэзія возможна или для даровитаго человѣка, или для страстнаго: страстные легко переносятся во всякое положеніе, даровитые способны обсудить все и усвоить. Какъ преданія, такъ и вымышленныя событія слѣдуетъ самому творящему представить сперва вообще, потомъ уже наполнять встав-

ками и доводить до окончательной полноты. *Созерцать общее* — это я принимаю вотъ въ какомъ смыслѣ: возьмемъ *Ифигенію:* какую-то дѣвушку приносили въ жертву; она исчезла незамѣтно для присутствовавшихъ при жертвоприношеніи и перенесена была въ другую землю, въ которой былъ законъ приносить иноземцевъ въ жертву богинѣ; тамъ она получила это жречество; спустя нѣсколько времени довелось брату жрицы прійти туда (что богъ по какой-то причинѣ велѣлъ ему туда прійти, и зачѣмъ онъ пришелъ, это не входитъ въ вымыселъ); когда онъ пришелъ, его схватили и намѣревались принести въ жертву; тутъ онъ *узналъ,* такъ ли, какъ у Эврипида, или какъ у Поліида,—сказавши: „такъ не только сестрѣ, но и мнѣ суждено быть принесену въ жертву"; и отсюда спасеніе его. Послѣ этого уже слѣдуетъ давать имена и дѣлать вставки. Но нужно обращать вниманіе, чтобы вставки были сообразны и естественны: напр., въ *Орестѣ* — безуміе, за которое онъ былъ схваченъ, и спасеніе посредствомъ очищенія. Въ драмахъ вставки коротки, а эпопея ими растягивается. Главный вымыселъ *Одиссеи* не великъ: нѣкто много лѣтъ ужъ какъ отбылъ изъ дому, а Посидонъ его сторожитъ: онъ одинъ; а дома дѣла его вотъ въ какомъ положеніи: женихи расточаютъ его имущество, строятъ козни сыну; въ это время онъ самъ является, потерпѣвъ бурю: узнавши кое-кого, нападаетъ: самъ спасся, враговъ погубилъ. Вотъ въ чемъ сущность; прочее вставки.

XVIII. *Завязка, развязка и т. п.* — Во всякой трагедіи двѣ части: завязка и развязка. То, что внѣ трагедіи и часто нѣкоторыя изъ частей, входящихъ въ трагедію, — завязка; прочее — развязка. Я говорю: завязка есть то, что идетъ отъ начала до той части, которая въ этой первой части есть крайняя, и съ которой дѣлается переходъ къ злосчастью или къ счастью; развязка отъ сказаннаго начала перехода до конца; какъ напр. въ *Линкеѣ* Ѳеодекта завязка — отнятіе ребенка и все предшествовавшее, развязка отъ обвиненія въ убійствѣ до конца.

Видовъ трагедіи четыре (столько было показано и частей): 1) сплетенная, въ которой все заключается въ переломѣ и узнаніи; 2) страстная, напр. *Эанты* и *Иксіоны;* 3) характерная, напр. *Фѳіотиды* и *Пелей* и 4) въ томъ родѣ, какъ *Форкиды, Прометей* и трагедіи, представляющія сцены въ аду.

Всего лучше стараться, чтобы трагедія имѣла всѣ сіи свой-

ства, или по крайней мѣрѣ побольше ихъ, или хоть самыя важныя; особенно теперь, когда такъ взыскательны къ поэтамъ; по всякой части (трагедіи) были хорошіе поэты; а теперь требуютъ, чтобы одинъ человѣкъ превосходилъ всякаго изъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался.

Справедливо двѣ различныя трагедіи назывались исходными; конечно не относительно вымысла, а вотъ въ какомъ отношеніи: если въ нихъ и завязка и развязка та же. Многіе хорошо завязываютъ, плохо развязываютъ; а нужно, чтобы тому и другому всегда рукоплескали.

Нужно, о чемъ выше упомянулось не разъ, помнить и стараться не дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называется состоящій изъ многихъ вымысловъ) какъ, напримѣръ, если бы кто-нибудь для трагедіи воспользовался всѣмъ вымысломъ Иліады. Тамъ по причинѣ длинноты этого рода произведеній части получаютъ надлежащую величину, а въ драмахъ вставокъ никто не ждетъ. Доказательство тому: тѣ, которые брали для трагедіи все *разрушеніе Илія* (а не по частямъ, какъ Эврипидъ (въ Ніобѣ: онъ поступилъ не какъ Эсхилъ), тѣ или падаютъ, или плохо состязаются. Вотъ и Агаѳонъ только поэтому и падалъ. Посредствомъ же переломовъ и простыхъ вымысловъ поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли: ибо это и трагично и возбуждаетъ жалость. А бываетъ это, когда умнаго, но съ примѣсью подлости человѣка обманутъ, какъ, напримѣръ, Сизифа; или когда мужественнаго, но неправеднаго одолѣютъ. Это вѣроятно въ томъ смыслѣ, какъ говоритъ Агаѳонъ: вѣроятіе требуетъ, чтобы многое случалось и противно вѣроятію.

И на хоръ нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на часть цѣлаго, чтобы онъ наравнѣ съ актерами состязался; должно слѣдовать въ этомъ не Эврипиду, а Софоклу. У прочихъ же трагиковъ представленіе болѣе касается вымысла, чѣмъ другихъ частей трагедіи; потому у нихъ распѣваются вставочныя пѣсни; началъ же это дѣлать первый Агаѳонъ. А вѣдь какая разница — петли вставочныя пѣсни или перемѣщать изъ одной драмы въ другую — рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?

Ордынскій.

Разсужденіе о трагедіи.

Трагедія *посредствомъ состраданія и страха очищаетъ страсти.* Положеніе это принадлежитъ Аристотелю, и мы узнаемъ изъ него, во-первыхъ, что трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ, и, во-вторыхъ, что посредствомъ состраданія и страха она очищаетъ страсти. Первое онъ объясняетъ довольно подробно, но ни слова не говоритъ о послѣднемъ, такъ что изъ всѣхъ составныхъ частей, которыя онъ употребляетъ въ своемъ опредѣленіи, это единственная, остающаяся безъ разъясненія. Въ послѣдней главѣ „Политики“ онъ высказываетъ намѣреніе говорить о ней въ этомъ трактатѣ очень подробно; и это дало поводъ большинству его толкователей думать, что трактатъ не дошелъ до насъ въ цѣлости, такъ какъ мы не видимъ въ немъ ровно ничего относящагося къ этому предмету. Какъ бы тамъ ни было, я считаю болѣе умѣстнымъ разобрать то, что онъ сказалъ, чѣмъ усиливаться отгадать то, что онъ хотѣлъ сказать. Правила, которыя онъ установилъ, могутъ повести насъ къ нѣкоторымъ соображеніямъ относительно тѣхъ, которыя онъ хотѣлъ установить, и на несомнѣнности того, что намъ осталось, мы можемъ основать вѣроятное мнѣніе о томъ, что не дошло до насъ.

„Мы чувствуемъ состраданіе, говоритъ Аристотель, къ тѣмъ, которыхъ видимъ подъ бременемъ незаслуженнаго ими несчастья, и страшимся, чтобы насъ не постигло подобное же несчастье, когда видимъ, что его испытываютъ намъ подобные“. Слѣдовательно, состраданіе относится къ лицу, которое мы видимъ въ несчастьи; слѣдующій же за состраданіемъ страхъ относится къ намъ. И вотъ, одно уже это мѣсто даетъ широкое право для заключеній, какимъ способомъ трагедія достигаетъ очищенія страстей. Состраданіе къ несчастью, въ которомъ мы видимъ себѣ подобныхъ, приводитъ насъ къ страху такого же несчастья для насъ самихъ; страхъ — къ желанію избѣжать этого несчастья; желаніе — къ очищенію, обузданію, исправленію и даже искорененію въ насъ страсти, повергающей, на нашихъ глазахъ, въ это несчастье лицъ, возбуждающихъ наше сожалѣніе, и все это по тому простому, но естественному и несомнѣнному соображенію, что для избѣ-

жанія слѣдствія нужно устранить причину. Такое объясненіе не понравится тѣмъ, которые строго придерживаются комментаторовъ этого философа; но послѣдніе затрудняются этимъ мѣстомъ и такъ мало согласны другъ съ другомъ, что Павелъ Бени приводитъ двѣнадцать или пятнадцать различныхъ мнѣній, которыя и опровергаетъ, выдвигая собственное свое толкованіе. По ходу разсужденія мнѣніе его согласно съ вышеприведеннымъ, но дѣйствіе сострадація и страха онъ распространяетъ лишь на королей и принцевъ, вѣроятно, потому, что трагедія можетъ поселить въ насъ страхъ только къ такому бѣдствію, которое постигаетъ намъ подобныхъ, а такъ какъ она обрушиваетъ его только на королей и принцевъ, то и дѣйствіе страха должно распространяться лишь на лицъ этого званія. Но, безъ сомнѣнія, Бени слишкомъ буквально понялъ выраженіе *намъ подобные* и упустилъ изъ виду, что въ Аѳинахъ, — гдѣ представлялись піесы, изъ которыхъ Аристотель беретъ свои примѣры, и по которымъ онъ строитъ свои правила, — не было королей. Аристотель никакъ не могъ имѣть приписываемой ему комментаторомъ мысли и не помѣстилъ бы въ опредѣленіи трагедіи обстоятельства, значеніе котораго можетъ быть обнаружено лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ, а полезность ограничена слишкомъ тѣснымъ кругомъ людей. Правда, главными дѣйствующими лицами въ трагедіи обыкновенно выводятся короли, а у зрителей нѣтъ скипетровъ, и, повидимому, нѣтъ повода страшиться несчастій, грозящихъ лицамъ, находящимся въ другихъ условіяхъ; но вѣдь эти короли — люди, какъ и зрители, и подвергаются бѣдствіямъ въ порывахъ страстей, отъ которыхъ не свободны и зрители. Они даютъ даже поводъ къ удобному умозаключенію отъ бо́льшаго къ меньшему; и зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь безъ мѣры честолюбію, любви, ненависти, мщенію, впадаетъ въ такое великое несчастье, что возбуждаетъ въ немъ состраданіе, тѣмъ болѣе самъ онъ, человѣкъ простой, долженъ держать въ уздѣ подобныя страсти, изъ страха, чтобы онѣ не повергли его въ такое же несчастье. Да, сверхъ того, нѣтъ и необходимости выставлять на театрѣ бѣдствія однихъ только королей. Бѣдствія другихъ людей могутъ также найти свое мѣсто на сценѣ, если они довольно для того знамениты и довольно необыкновенны, и если они сохранены и переданы намъ исторіею.

Чтобы облегчить способы къ возбужденію состраданія и страха, Аристотель дѣлаетъ намъ нѣкоторыя указанія на то, какія лица и какія событія по преимуществу способны вызывать и то и другое. Поэтому поводу я дѣлаю предположеніе, — на самомъ же дѣлѣ, оно и дѣйствительно такъ, — что публика въ театрѣ состоитъ не изъ злыхъ и не изъ святыхъ, а изъ людей обыденной честности, и не въ такой степени стоящихъ подъ защитою строгой добродѣтели, чтобы къ нимъ не было доступа страстямъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и бѣдствіямъ, въ которыя увлекаютъ эти страсти людей, слишкомъ имъ поддающихся. Сдѣлавъ такое предположеніе, разсмотримъ, какого рода людей исключаетъ этотъ философъ изъ трагедіи, а потомъ перейдемъ вмѣстѣ съ нимъ къ тѣмъ, которые, по его мнѣнію, обладаютъ всѣми необходимыми для дѣйствія трагедіи условіями.

Во-первыхъ, онъ не хочетъ, „чтобы человѣкъ вполнѣ добродѣтельный изъ благополучія впадалъ въ несчастье“, и утверждаетъ, что „это не вызываетъ ни состраданія, ни страха, потому что такое событіе совершенно несправедливо“. Къ этому я прибавлю, что подобный исходъ вызываетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто заставляетъ страдать, чѣмъ состраданіе къ несчастному, и что чувство это, — если и свойственное трагедіи, то развѣ въ крайне умѣренной степени, — скорѣе можетъ заглушить то, которое она должна возбуждать.

Онъ не хочетъ также, „чтобы злой человѣкъ отъ несчастья переходилъ къ благополучію, потому что такой исходъ не только не можетъ породить ни состраданія, ни страха, но не можетъ даже тронуть тѣмъ естественнымъ чувствомъ радости, которымъ наполняетъ насъ благополучіе главнаго дѣйствующаго лица, привлекающаго къ себѣ нашу благосклонность“. Паденіе злодѣя въ несчастьи удовлетворяетъ насъ вслѣдствіе отвращенія, которое мы къ нему питаемъ; но такъ какъ это только справедливое наказаніе, оно нисколько не возбуждаетъ въ насъ состраданія и не поселяетъ въ насъ никакого страха, тѣмъ болѣе, что мы не такіе злодѣи, какъ онъ, не способны къ подобнымъ преступленіямъ и не можемъ страшиться такого пагубнаго исхода.

Остается, такимъ образомъ, найти средину между этими двумя крайностями, избравъ человѣка, который не былъ бы

ни вполнѣ добродѣтеленъ, ни вполнѣ золъ, и который по винѣ своей или по человѣческой слабости впадаетъ въ несчастье, котораго не заслуживаетъ. Для примѣра Аристотель указываетъ на Эдипа и Ѳиеста; но тутъ я рѣшительно не понимаю его мысли. На первомъ, по моему мнѣнію, не лежитъ вины въ отцеубійствѣ, потому что онъ не знаетъ своего отца; онъ только съ горячностью оспариваетъ путь у незнакомца, готоваго одолѣть его. Но такъ какъ греческое слово ἁμάρτημα можетъ означать простую ошибку, происходящую отъ невѣдѣнія, какова была ошибка Эдипа, то допустимъ, что онъ былъ виновенъ; и все-таки я не вижу, какую страсть даетъ онъ намъ для очищенія, и въ чемъ мы можемъ исправиться по его примѣру. Что же касается Ѳиеста, я не могу открыть въ немъ ни обыденной честности, ни той вины безъ преступленія, которая повергаетъ его въ несчастье. Если мы станемъ разсматривать его до начала трагедіи, носящей его имя, — это злодѣй въ самой трагедіи — это человѣкъ прямодушный, примирившійся съ братомъ и положившійся на его слово. Въ первомъ положеніи онъ очень преступенъ; въ послѣднемъ — очень хорошій человѣкъ. Если мы припишемъ его несчастье совершонному имъ злодѣянію, то послѣднее такъ велико, что зрители къ нему неспособны, и состраданіе не вызоветъ у нихъ очищающаго страха, такъ какъ въ Ѳиестѣ они не будутъ видѣть себѣ подобнаго. Если же мы отнесемъ причину его бѣдствія къ прямодушію, — извѣстный страхъ можетъ послѣдовать за нашимъ состраданіемъ, но онъ очиститъ развѣ только прямодушную довѣрчивость къ слову примирившагося врага, составляющую скорѣе качество честнаго человѣка, чѣмъ порочную привычку; но такое очищеніе способно изгнать искренность изъ всякаго примиренія. Итакъ, говоря откровенно, я вовсе не понимаю приложимости этого примѣра.

Скажу болѣе. Если трагедія способствуетъ очищенію страстей, то оно должно происходить только тѣмъ путемъ, на который я указываю; но я сомнѣваюсь, чтобы оно совершалось даже при посредствѣ такой трагедіи, которая удовлетворяетъ всѣмъ выставленнымъ Аристотелемъ условіямъ. Послѣднія выполнены въ *Сидѣ* и были причиною большого успѣха пьесы. Родригъ и Химена обладаютъ требуемой честностью, доступны страстямъ, и именно эти страсти составляютъ причину ихъ несчастій, такъ какъ несчастливы они въ той мѣрѣ, въ какой

питаютъ страсть другъ къ другу. Ихъ вовлекаетъ въ бѣдствіе такая человѣческая слабость, которой мы можемъ быть подвержены такъ же, какъ и они; несчастье ихъ безспорно возбуждаетъ состраданіе; оно вызвало довольно слезъ у зрителей, чтобы не оставить въ томъ никакого сомнѣнія. Это сострадапіе должно бы было вызвать въ насъ страхъ возможности подобнаго же бѣдствія и очистить въ насъ тотъ избытокъ любви, который причиняетъ имъ несчастье и заставляетъ насъ сожалѣть ихъ; но я не знаю, вызываетъ ли оно этотъ страхъ и очищаетъ ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляетъ ли разсужденіе Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самомъ дѣлѣ никогда не осуществляется. Ссылаюсь на тѣхъ, которые видѣли представленія Сида: пусть они заглянутъ въ тайники сердца, провѣрятъ, что̀ ихъ растрогало въ театрѣ, и скажутъ, ощутили ли они этотъ сознательный страхъ, и исправилъ ли онъ въ нихъ страсть, причинившую бѣдствіе, которому они сострадали.

Впрочемъ, какъ ни трудно признать дѣйствительность и значеніе этого очищенія страстей при посредствѣ сострадапія и страха, намъ все-таки можно помириться съ Аристотелемъ. Есть поводъ думать, что, говоря о состраданіи и страхѣ, онъ не имѣлъ въ виду требовать отъ трагедіи этихъ двухъ средствъ всегда въ совокупности, и что, по его мнѣнію, довольно одного изъ нихъ для желаемаго очищенія, съ тою разницею однакоже, что сострадапіе не можетъ произвести его безъ страха, страхъ же можетъ этого достигнуть безъ состраданія. Смерть графа въ *Сидѣ* не вызываетъ никакого состраданія, но во всякомъ случаѣ можетъ очистить въ насъ того рода горделивую зависть къ славѣ ближняго, которую мы видимъ въ графѣ; тогда какъ все состраданіе наше къ Родригу и Химепѣ не предохранитъ насъ отъ порывовъ пылкой любви, дѣлающей ихъ предметомъ нашей жалости. Зритель можетъ имѣть состраданіе къ Антіоху, къ Никомеду, къ Гераклію, но пока онъ остается при одномъ состраданіи и не можетъ бояться впасть въ подобное же несчастіе, онъ не излѣчится ни отъ какой страсти. Напротивъ, Клеопатра, Прусій, Ѳока, не вызываютъ состраданія; но страхъ несчастія подобнаго или близкаго тому, какое ихъ постигло, можетъ очистить въ матери упорное желаніе владѣть тѣмъ, что принадлежитъ ея дѣтямъ, въ мужѣ — слишкомъ большую уступчивость второй женѣ, въ ущербъ

дѣтямъ отъ перваго брака, во всѣхъ — жадное стремленіе насильно завладѣть достояніемъ или саномъ другого; и все это — въ соотвѣтствіи съ положеніемъ каждаго и съ тѣмъ, что̀ онъ въ состояніи предпринять. Огорченіе, испытываемое Августомъ въ *Циннѣ*, и его нерѣшительность могутъ произвести то же дѣйствіе при посредствѣ состраданія и страха, взятыхъ вмѣстѣ; но, какъ я уже сказалъ, не всегда бываетъ, что тѣ, которымъ мы сострадаемъ, несчастны по своей винѣ. Когда они невинны, наше состраданіе не вызываетъ никакого страха; и если мы иногда чувствуемъ въ такомъ случаѣ страхъ, очищающій наши страсти, то онъ обыкновенно является при посредствѣ другого дѣйствующаго лица, а не того, которому мы сострадаемъ.

Такое объясненіе можетъ быть подтверждено самимъ Аристотелемъ, если мы хорошенько взвѣсимъ причины, по которымъ онъ исключаетъ событія, недопускаемыя въ трагедіи. Онъ не говоритъ: „такое-то событіе не свойственно трагедіи, потому что возбуждаетъ только состраданіе и вовсе не порождаетъ страха; другое потому, что вызываетъ только страхъ и не возбуждаетъ никакого состраданія“; но онъ отвергаетъ ихъ потому, какъ онъ выражается, „что они не возбуждаютъ ни состраданія, ни страха“, чѣмъ даетъ понять намъ, что они не нравятся ему вслѣдствіе отсутствія и того и другого, и что если бы они порождали одно изъ этихъ чувствъ, онъ не отказалъ бы имъ въ своемъ одобреніи. Ссылки его на *Эдипа* утверждаетъ меня въ этой мысли. Онъ говоритъ, что въ этой трагедіи соединены всѣ необходимыя условія; однакоже бѣдствіе Эдипа возбуждаетъ только состраданіе; такъ какъ я не думаю, чтобы у кого-нибудь изъ зрителей вмѣстѣ съ сожалѣніемъ могъ зародиться страхъ убить своего отца и жениться на матери. Если представленіе этой трагедіи можетъ поселить въ насъ нѣкоторый страхъ, и если этотъ страхъ способенъ очистить въ насъ какую-нибудь порочную или достойную порицанія наклонность, то онъ очиститъ стремленіе предугадывать будущее, воспрепятствуетъ прибѣгать къ предсказаніямъ, которыя обыкновенно повергаютъ только насъ въ предсказанное несчастье, благодаря тѣмъ стараніямъ, которыя мы прилагаемъ, чтобы избѣжать его. Въ самомъ дѣлѣ, несомнѣнно, что Эдипъ никогда не убилъ бы отца своего и не женился бы на матери, если бы его отецъ и мать, которымъ оракулъ предсказалъ,

что это случится, не навлекли на него этого несчастья изъ опасенія, чтобы оно не совершилось. Такимъ образомъ, не только Лаій и Іокаста будутъ виновниками ощущаемаго зрителемъ страха, но страхъ этотъ можетъ родиться лишь отъ мысли о преступленіи, совершонномъ ими за сорокъ лѣтъ до начала представляемаго дѣйствія, и запечатлѣвается въ насъ не главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, а другими, и дѣйствіемъ, стоящимъ внѣ трагедіи.

Въ заключеніе установимъ правиломъ, что совершенство трагедіи состоитъ въ возбужденіи состраданія и страха при посредствѣ одного главнаго дѣйствующаго лица, какимъ является Родрикъ въ *Сидѣ,* и Плацидъ въ *Теодорѣ,* но что это не представляетъ такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться различными личностями для возбужденія этихъ двухъ чувствъ, какъ это мы видимъ въ *Родогюнѣ,* или дѣйствовать на зрителя только однимъ изъ этихъ чувствъ, какъ въ *Поліевктѣ,* представленіе котораго возбуждаетъ только состраданіе, безъ всякой примѣси страха.

Корнель.

Единства дѣйствія, времени и мѣста.

Я держусь того мнѣнія, что единство дѣйствія состоитъ — въ комедіи въ единствѣ интриги или препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, а въ трагедіи — въ единствѣ бѣдствія, падаетъ ли подъ нимъ герой ея, или выходитъ изъ него невредимымъ. Я не отрицаю этимъ возможности вводить нѣсколько бѣдствій въ трагедію и нѣсколько интригъ или препятствій въ комедію, лишь бы только одно изъ нихъ необходимо влекло за собой другое. Тогда освобожденіе отъ перваго бѣдствія не завершитъ собою дѣйствія, потому что самое это освобожденіе повергаетъ героя въ новое бѣдствіе; такъ же точно развязка первой интриги не успокоитъ дѣйствующихъ лицъ, потому что самая эта развязка запутываетъ ихъ въ новую интригу. У древнихъ я не припоминаю такого примѣра множественности связанныхъ одно съ другимъ бѣдствій, гдѣ бы не было нарушено единство дѣйствія; изъ моихъ же пьесъ укажу на *Горація* и на *Теодору*, въ которыхъ двойственность

бѣдствія является также недостаткомъ, такъ какъ вовсе не было надобности, чтобы Горацій, выйдя побѣдителемъ, убилъ свою сестру, ни чтобы Теодора, избѣжавъ насилія, предала себя мученической смерти; я думаю, что не сдѣлаю крупной ошибки, если скажу, что смерть Поликсены и смерть Астинакса въ *Троадѣ* Сенеки представляютъ такого же рода неправильность.

Съ другой стороны, выраженіе *единство дѣйствія* не слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что трагедія должна дать зрителямъ одно обособленное дѣйствіе. Избранное поэтомъ дѣйствіе должно имѣть начало, средину и конецъ; и эти три части не только представляютъ собою каждая отдѣльное дѣйствіе, входящее въ составъ главнаго, но, кромѣ того, каждая изъ нихъ можетъ заключать въ себѣ новыя дѣйствія съ такою же степенью подчиненія. Такимъ образомъ, дѣйствіе полное, завершонное, удовлетворяющее уму зрителя, должно быть одно; но полнымъ оно можетъ сдѣлаться не иначе, какъ при посредствѣ нѣсколькихъ другихъ, его слагающихъ и возбуждающихъ въ зрителѣ пріятное ожиданіе дальнѣйшаго хода пьесы. Это послѣднее особенно необходимо въ концѣ каждаго акта, для непрерывности дѣйствія. Нѣтъ надобности, чтобы зритель въ точности зналъ все, что дѣлаютъ лица пьесы въ промежутокъ между актами, ни даже о томъ, дѣйствуютъ ли они, когда отсутствуютъ на сценѣ; но необходимо, чтобы каждый актъ оставлялъ ожиданіе чего-то, что должно произойти въ слѣдующемъ за нимъ актѣ.

Если бы вы спросили меня, что дѣлаетъ Клеопатра въ *Родогюнѣ* послѣ сцены съ сыновьями во второмъ актѣ, до свиданія съ Антіохомъ въ четвертомъ, я очень затруднился бы отвѣтомъ, да и не считаю себя обязаннымъ отдавать въ томъ отчетъ; но конецъ второго акта этой трагедіи подготовляетъ зрителя къ дружнымъ усиліямъ двухъ братьевъ достигнуть власти и укрыть Родогюну отъ ядовитой ненависти своей матери; все это дѣйствительно и развивается въ третьемъ актѣ, конецъ котораго вновь подготовляетъ къ попыткѣ Антіоха повліять сначала на одну, потомъ на другую изъ враждующихъ женщинъ, и къ поступкамъ Селевка, вызывающимъ послѣднюю рѣшимость жестокой матери, а вмѣстѣ съ тѣмъ и ожиданіе того, что предприметъ она въ пятомъ актѣ.

Говоря, что нѣтъ надобности отдавать отчетъ въ томъ, что

дѣлаютъ дѣйствующія лица въ то время, когда они не находятся на сценѣ, я нисколько не отрицаю, что это можетъ быть иногда вполнѣ умѣстнымъ; полагаю только, что этого нельзя поставить автору въ обязанность; онъ долженъ прибѣгать къ разъясненію въ такомъ только случаѣ, когда происшедшее за сценой можетъ способствовать пониманію того, что происходитъ передъ зрителемъ. Такъ, я ничего не говорю о томъ, что дѣлаетъ Клеопатра со второго до четвертаго акта, потому что во все это время она могла не дѣлать ничего такого, что имѣло бы значеніе для подготовляемаго мною главнаго дѣйствія; но, съ первыхъ же стиховъ пятаго акта я разъясняю, что въ промежутокъ между двумя послѣдними актами она совершила убійство Селевка, и разъясняю потому, что дѣяніе это составляетъ часть дѣйствія. Послѣднее обстоятельство даетъ мнѣ поводъ замѣтить, что нѣтъ никакой надобности, чтобы всѣ частныя дѣйствія, приводящія къ дѣйствію главному, происходили на глазахъ у зрителя: поэтъ долженъ избирать изъ нихъ только такія, которыя ему особенно выгодно развернуть на сценѣ, по красотѣ представляемаго ими зрѣлища, по силѣ и движенію страстей, по какимъ-либо другимъ свойственнымъ имъ красивымъ особенностямъ, и скрывать другія за сценою, излагая ихъ для зрителя въ разсказѣ, или давая ему знать о происшедшемъ какимъ-нибудь другимъ, искуснымъ, способомъ; въ особенности же обязанъ онъ всегда помнить, что тѣ и другія должны имѣть между собою такую связь, чтобы послѣднія вытекали изъ предшествовавшихъ имъ, и чтобы всѣ они имѣли своимъ источникомъ протазисъ*), заканчивающійся первымъ актомъ. Правило это хотя и ново, и несогласно съ обычаемъ древнихъ, можетъ быть, однакоже, подтверждено двумя ссылками на Аристотеля. Вотъ первая: „большая разница, говоритъ онъ, между событіями, которыя совершаются одни послѣ другихъ, и такими, изъ которыхъ одни совершаются по причинѣ другихъ". Въ *Сидѣ* мавры приходятъ послѣ смерти графа, а не по причинѣ его смерти; это — недостатокъ трагедіи. Второе мѣсто еще рѣшительнѣе, — въ немъ прямо говорится, что „все, происходящее въ трагедіи, должно

---

*) Я хотѣлъ бы, чтобы первый актъ заключалъ въ себѣ основаніе всѣхъ дѣйствій и дѣлалъ ненужнымъ появленіе всего того, что захотѣли бы ввести въ пьесу при дальнѣйшемъ ея развитіи (premier discours).

вытекать по необходимости или по вѣроятію изъ того, что ему предшествовало".

Связь между сценами, соединяющая одно съ другимъ всѣ частныя дѣйствія каждаго акта, составляетъ большое украшеніе поэмы и много способствуетъ образованію непрерывности дѣйствія, вслѣдствіе непрерывности представленія; но во всякомъ случаѣ это только украшеніе и не можетъ быть возведено въ правило. Древніе не всегда употребляли этотъ пріемъ, хотя у нихъ акты состоятъ большею частью только изъ двухъ или трехъ сценъ, и имъ гораздо легче было наблюсти связь между сценами, чѣмъ намъ, помѣщающимъ въ одномъ актѣ отъ девяти до десяти сценъ. У Софокла, напримѣръ, предсмертный монологъ *Аякса* не имѣетъ никакой связи ни съ предшествующей, ни съ послѣдующей сценой. Ученые нашего вѣка, взявшіе себѣ за образецъ трагедіи древнихъ, еще болѣе пренебрегали этой связью; довольно бросить взглядъ на трагедіи Буханана, Гроціуса и Гейнзіуса, чтобъ убѣдиться въ этомъ. Мы же въ такой степени пріучили къ ней нашихъ зрителей, что они не пропустятъ ни одной отрывочной сцены, не отмѣтивъ ее въ числѣ недостатковъ; глазъ и ухо непріятно поражаются такой отрывочностью даже раньше, чѣмъ разумъ успѣетъ сдѣлать заключеніе. Четвертый актъ *Цинны* стоитъ ниже другихъ именно потому, что не удовлетворяетъ этому требованію; и вотъ — то, что прежде никогда не составляло непремѣннаго требованія, возводится теперь въ правило, вслѣдствіе постояннаго и настойчиваго примѣненія на практикѣ.

Хотя дѣйствіе драматической поэмы и должно быть едино, но въ немъ слѣдуетъ различать двѣ части: завязку и развязку. „Завязка составляется, говоритъ Аристотель, частью изъ того, что произошло не на театрѣ, до начала изображаемаго дѣйствія, частью же изъ того, что на немъ происходитъ; остальное принадлежитъ развязкѣ. Перемѣна счастья дѣйствующихъ лицъ составляетъ переломъ между этими двумя частями. Все, что ему предшествуетъ, относится къ первой, самый же переломъ, съ тѣмъ, что за нимъ слѣдуетъ, ко второй". Завязка зависитъ вполнѣ отъ выбора и богатства воображенія поэта, а потому для нея нельзя дать правилъ, кромѣ развѣ того, что все въ ней должно быть соображено на основаніи вѣроятности или необходимости. Прибавлю къ этому совѣтъ, — какъ можно менѣе впутываться въ событія, случившіяся до представляе-

маго дѣйствія. Подобные разсказы вызываютъ обыкновенно нетерпѣніе, такъ какъ ихъ не ожидаютъ; кромѣ того, они обременяютъ умъ слушателя, принуждая его нагружать свою память тѣмъ, что происходило за десять или за двѣнадцать лѣтъ, чтобы понять представленіе; но разсказы о событіяхъ, наступающихъ и происходящихъ за сценой со времени начала дѣйствія, всегда производятъ лучшее впечатлѣніе, потому что ожидаются съ нѣкоторымъ любопытствомъ и составляютъ часть представляемаго дѣйствія. Одна изъ причинъ, доставившихъ *Циннѣ* такъ много почетныхъ отзывовъ, ставящихъ эту трагедію выше всѣхъ другихъ моихъ произведеній, заключается въ томъ, что въ ней нѣтъ разсказовъ о прошедшемъ, такъ какъ разсказъ, который Цинна дѣлаетъ Эмиліи о своемъ заговорѣ, представляетъ скорѣе украшеніе, ласкающее зрителей, чѣмъ необходимый перечень подробностей, который они обязаны знать и запечатлѣть въ памяти для пониманія того, что будетъ слѣдовать: Эмилія достаточно выясняетъ имъ въ двухъ первыхъ сценахъ, что Цинна составляетъ заговоръ противъ Августа, съ цѣлью отомстить за смерть ея отца; если бы Цинна сказалъ ей просто, что заговорщики готовы къ завтрашнему дню, онъ совершенно настолько же подвинулъ бы дѣйствіе, какъ и тою сотнею стиховъ, въ которыхъ передаетъ и свою рѣчь къ нимъ, и общее ихъ рѣшеніе. Бываютъ интриги, ведущія свое начало отъ самаго рожденія героя, какъ это мы видимъ въ *Геракліи;* но такія сильныя напряженія поэтическаго ума требуютъ также необыкновеннаго напряженія вниманія у зрителя и часто мѣшаютъ полному его наслажденію на первыхъ представленіяхъ, — до того они утомляютъ его!

Въ развязкѣ слѣдуетъ избѣгать двухъ вещей: простой *перемѣны намѣреній* и *машины* (deus ex machina). Немного нужно искусства, чтобы кончить поэму, когда лицо, создававшее препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, отступаетъ въ пятомъ актѣ, не будучи къ тому вынуждено никакимъ выдающимся событіемъ. Не болѣе того требуетъ отъ искусства и *машина,* когда она является для того только, чтобы спустить бога, улаживающаго всѣ дѣла какъ разъ въ то время, когда дѣйствующія лица не знаютъ, какъ въ нихъ разобраться. Таково появленіе Аполлона въ *Орестѣ* Эврипида. Оно не имѣетъ никакого основанія въ ходѣ вещей и потому портитъ развязку.

Правило *единства времени* основано на словахъ Аристотеля, что „трагедія должна заключать продолжительность своего дѣйствія въ одномъ оборотѣ солнца или стараться лишь немного выходить изъ него“. Эти слова даютъ поводъ къ знаменитому спору, слѣдуетъ ли въ нихъ понимать естественный день въ двадцать четыре часа, или искусственный въ двѣнадцать; каждое изъ этихъ мнѣній имѣетъ значительное число сторонниковъ; я же нахожу, что есть сюжеты такъ трудно укладывающіеся въ столь короткое время, что для нихъ не только можно было бы уступить полные двадцать четыре часа, но даже, воспользовавшись позволеніемъ Аристотеля, выйти изъ этого предѣла и смѣло продлить его до тридцати часовъ. Авторы бываютъ иногда очень стѣснены этимъ принудительнымъ правиломъ; оно заставило нѣкоторыхъ изъ древнихъ дойти до невозможнаго. Такъ, у Эврипида, въ *Просительницахъ,* Тезей отправляется съ арміею изъ Аѳинъ, даетъ сраженіе передъ стѣнами Ѳивъ, то-есть въ разстояніи двѣнадцати или пятнадцати миль, и возвращается побѣдителемъ въ слѣдующемъ актѣ; со времени же его отбытія до появленія вѣстника, приносящаго извѣстіе о его побѣдѣ, Этра и хоръ успѣваютъ произнести всего лишь тридцать шесть стиховъ. Очевидно, не мало работы для такого короткаго промежутка времени. *Сидъ* и *Помпей,* въ которыхъ дѣйствіе идетъ довольно поспѣшно, слишкомъ далеки отъ такой вольности; если они нѣсколько и насилуютъ общепринятую вѣроятность, то во всякомъ случаѣ не доходятъ до подобныхъ невозможностей.

Многіе называютъ это правило тираническимъ, и съ ними слѣдовало бы согласиться, если бы оно было основано только на авторитетѣ Аристотеля. Но оно имѣетъ за себя естественную необходимость, которая и заставляетъ принять его. Драматическая поэма есть подражаніе человѣческимъ дѣйствіямъ, или, лучше сказать, ихъ изображеніе, портретъ. Портреты же, безъ сомнѣнія, тѣмъ превосходнѣе, чѣмъ болѣе они похожи на оригиналъ. Представленіе продолжается два часа и можетъ имѣть совершенное сходство въ томъ лишь случаѣ, когда представляемое имъ дѣйствіе не требуетъ большаго времени въ дѣйствительности. Итакъ, не будемъ останавливаться ни на двѣнадцати, ни на двадцати четырехъ часахъ, но постараемся ограничить дѣйствіе поэмы наименьшею продолжительностью времени, какая только намъ будетъ возможна, для того, чтобы

представленіе его имѣло болѣе сходства и было болѣе совершенно. Дадимъ первому, если можно, только тѣ два часа, которые длится второе: я не думаю, чтобы дѣйствіе *Родогюны* требовало болѣе времени, и, вѣроятно, въ два часа могло бы совершиться дѣйствіе *Цинны*. Если же мы не можемъ заключить его въ эти два часа, возьмемъ четыре, шесть, десять, но постараемся не слишкомъ переходить за двадцать четыре часа, чтобы не впасть въ безпорядочность и не обезобразить портрета, лишивъ его соотвѣтственныхъ дѣйствительности размѣровъ.

Въ особенности хотѣлъ бы я, чтобы продолжительность дѣйствія была предоставлена воображенію зрителей, и чтобы занимаемое дѣйствіемъ время никогда не указывалось, если того не требуютъ сюжеты, особенно же тогда, когда вѣроятность этого дѣйствія нѣсколько натянута, какъ въ *Сидѣ;* иначе — это только обнаружитъ, что оно ведется слишкомъ поспѣшно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отразилась вредно на поэмѣ, — какая надобность отмѣчать при открытіи занавѣса, что солнце восходитъ, что въ третьемъ актѣ наступаетъ полдень, а въ концѣ послѣдняго закатъ? Это будетъ натянутость, которая можетъ только надоѣсть; достаточно, чтобы была установлена возможность дѣйствія въ теченіе того времени, въ которое его заключаютъ, и чтобы зрителю не трудно было сообразить продолжительность этого времени безъ всякаго умственнаго напряженія. Даже въ дѣйствіяхъ, которыя имѣютъ такую же продолжительность, какъ и представленіе, было бы весьма некрасиво, если бы изъ акта въ актъ стали отмѣчать, что отъ одного изъ нихъ до другого прошло уже полчаса времени.

Когда избранное нами дѣйствіе требуетъ болѣе продолжительнаго времени, напримѣръ, десяти часовъ, я хотѣлъ бы, чтобы восемь изъ нихъ, которыхъ у насъ недостаетъ, протекали въ промежуткахъ между актами, и чтобы каждый актъ имѣлъ собственно для себя только такую продолжительность дѣйствія, которая равна продолжительности его представленія; это особенно важно, когда между сценами существуетъ непрерывная связь, потому что эта связь не можетъ допустить пустого промежутка между двумя сценами. Думаю, однакоже, что пятый актъ, по особенному преимуществу, имѣетъ нѣкоторое право на ускореніе хода событій, такъ что та часть

дѣйствія, которую онъ представляетъ, можетъ занимать въ дѣйствительности болѣе времени, чѣмъ сколько будетъ употреблено на ея представленіе. Причина здѣсь та, что въ зрителѣ возбуждается нетерпѣніе поскорѣе увидѣть конецъ, и если этотъ конецъ зависитъ отъ дѣйствующихъ лицъ, ушедшихъ съ подмостковъ, то всякій разговоръ, какой вы вложите въ уста остающихся на подмосткахъ и ожидающихъ извѣстій объ отсутствующихъ, будетъ только томить и казаться вялымъ. Такъ, Сидъ не успѣлъ бы въ дѣйствительности сразиться съ Донъ-Санхо за то время, пока инфанта ведетъ разговоръ съ Леонорой и Химена съ Эльвирой. Я это видѣлъ, но не остановился передъ необходимою поспѣшностью, примѣры которой, можетъ быть даже въ значительномъ числѣ, мы можемъ найти и у древнихъ.

Когда конецъ дѣйствія зависитъ отъ лицъ, не покидающихъ подмостковъ и не заставляющихъ ожидать о себѣ извѣстій, какъ въ *Циннѣ* и въ *Родогюнѣ,* то пятый актъ не имѣетъ надобности въ этомъ преимуществѣ, потому что тогда все дѣйствіе происходитъ на глазахъ у зрителей. Другіе акты не допускаютъ подобныхъ смягченій. Если продолжительность событія не позволяетъ вновь ввести дѣйствующее лицо, вышедшее въ томъ же актѣ, или дать знать, что оно дѣлало со времени выхода, можно это отложить до слѣдующаго акта; оркестръ, раздѣляющій акты, можетъ поглотить какъ разъ все необходимое для совершенія дѣйствія время; но для пятаго акта нѣтъ такого исхода; вниманіе истощено и — конецъ неизбѣженъ.

Не могу пройти молчаніемъ, что, хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое дѣйствіе къ одному дню, это не мѣшаетъ сообщать въ трагедіи разсказомъ, или какимъ-нибудь другимъ, болѣе искуснымъ, способомъ то, что дѣлалъ герой ея въ теченіе многихъ лѣтъ. Не стану повторять здѣсь, что чѣмъ менѣе авторъ углубляется въ прошедшія дѣйствія, тѣмъ благосклоннѣе будетъ къ нему зритель, не стѣсненный необходимостью обременять свою память разсказами и наблюдающій только происходящія передъ нимъ дѣйствія; но долженъ сказать, что выборъ знаменитаго и ожидаемаго съ нѣкотораго времени дня составляетъ большое украшеніе поэмы. Не всегда можно найти къ тому случай; изъ всего, что я написалъ, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющія этому усло-

вію: *Горацій,* въ которой споръ двухъ народовъ о первенствѣ рѣшается битвою, *Родогюна, Андромеда* и *Донъ-Санхо.* Въ *Родогюнѣ* избранъ день, назначенный двумя враждебными повелителями для выполненія условій заключеннаго ими мира, день, въ который должно послѣдовать полное умиротвореніе двухъ соперницъ бракомъ одной изъ нихъ съ сыномъ другой, и должна быть разъяснена болѣе чѣмъ двадцатилѣтняя тайна о правѣ первородства между двумя принцами-близнецами, тайна, отъ которой зависитъ ихъ право на престолъ и успѣхъ ихъ въ любви. Въ *Андромедѣ* и въ *Донъ-Санхо* дни не менѣе значительны; но, какъ я уже сказалъ, случаи къ такому выбору представляются не часто; въ другихъ моихъ произведеніяхъ я могъ избирать дни, замѣчательные только по случайному наплыву событій, а не по предназначенію.

Относительно *единства мѣста* я не нахожу никакого указанія ни у Аристотеля, ни у Горація; на этомъ основаніи нѣкоторые полагаютъ, что такое правило установилось только, какъ слѣдствіе единства времени, и что мѣсто можно распространять на такое разстояніе, какое человѣкъ можетъ пройти туда и обратно въ двадцать четыре часа. Мнѣніе это нѣсколько своевольно, такъ какъ, предположивъ, что дѣйствующія лица ѣздятъ на почтовыхъ, пришлось бы на двухъ сторонахъ театра изобразить Парижъ и Руанъ. Я желалъ бы, для полнаго удовлетворенія зрителя, чтобы представляемое передъ нимъ въ продолженіе двухъ часовъ могло дѣйствительно произойти въ два часа, и чтобы то, что онъ видитъ на театрѣ, который во время представленія не измѣняется, могло быть сосредоточено въ одной комнатѣ или въ одной залѣ, смотря по выбору; но часто это такъ неудобно, чтобы не сказать — невозможно, что сама необходимость заставляетъ изыскивать нѣкоторое расширеніе для мѣста, какъ и для времени. Я въ точности выполнилъ правило единства мѣста въ *Гораціи,* въ *Полізвктѣ* и въ *Помпеѣ,* но для этого нужно либо вводить одно только женское лицо, какъ въ *Полізвктѣ,* либо — чтобы двѣ женщины имѣли такую дружбу другъ къ другу и такіе общіе интересы, которые бы дѣлали ихъ неразлучными, какъ въ *Гораціи,* либо — чтобы онѣ имѣли случай, какъ въ *Помпеѣ,* — Клеопатра во второмъ актѣ и Корнелія въ пятомъ, — подъ вліяніемъ естественнаго любопытства выходить каждая изъ своего покоя и появляться въ большой дворцовой

залѣ въ тревожномъ ожиданіи извѣстій. Совсѣмъ не то въ *Родогюнѣ:* интересы двухъ женщинъ, Клеопатры и Родогюны, слишкомъ различны, чтобы онѣ могли изъяснять самыя тайныя свои мысли въ одномъ и томъ же мѣстѣ. Вотъ почему первый актъ этой трагедіи долженъ бы былъ происходить въ передней комнатѣ Родогюны, второй — въ комнатѣ Клеопатры, третій — въ комнатѣ Родогюны; четвертый могъ бы начаться тутъ же, но конецъ его, разговоръ Клеопатры съ сыновьями, непремѣнно долженъ бы быть отнесенъ въ другое мѣсто. Для пятаго необходима большая аудіенцъ-зала, въ которой могла бы помѣститься огромная толпа народа.

Древніе, избиравшіе мѣстомъ дѣйствія городскія площади, не были такъ сильно стѣснены правиломъ единства мѣста; однако же Софоклъ нарушилъ его въ *Аяксѣ,* который, оставивъ сцену въ намѣреніи лишить себя жизни въ уединенномъ мѣстѣ, возвращается и убиваетъ себя на глазахъ у всѣхъ; не трудно заключить, что онъ убиваетъ себя не на томъ мѣстѣ, которое передъ этимъ покинулъ.

Мы не предоставляемъ себѣ такой свободы удалять въ другое мѣсто королей и принцессъ изъ ихъ покоевъ; а такъ какъ часто различіе и противоположность интересовъ лицъ, живущихъ въ одномъ и томъ еж дворцѣ, не допускаютъ, чтобы они повѣряли свои тайны въ одной и той же комнатѣ, то намъ надо искать другого приспособленія къ правилу единства мѣста, если мы хотимъ сохранить его во всѣхъ нашихъ поэмахъ; иначе пришлось бы осудить многихъ авторовъ, имѣющихъ огромный успѣхъ.

Я держусь того мнѣнія, что надо стараться достигать безусловнаго единства мѣста, насколько это возможно; но такъ какъ оно не мирится со всякимъ сюжетомъ, я готовъ охотно согласиться, что дѣйствіе, происходящее въ одномъ и томъ же городѣ, удовлетворяетъ единству мѣста. Это не значитъ, что я хочу, чтобы театръ представлялъ весь этотъ городъ, — это было бы нѣсколько обширно, — но только два или три отдѣльныя мѣста, заключенныя въ стѣнахъ его. Такъ, дѣйствіе *Цинны* не выходитъ изъ предѣловъ Рима и совершается частью въ покояхъ Августа, въ его дворцѣ, частью въ домѣ Эмиліи. Въ *Сидѣ* частныя мѣста дѣйствія гораздо многочисленнѣе, но не выходятъ изъ предѣловъ Севильи. Безъ сомнѣнія, эта многочисленность является уже до извѣстной степени своеволіемъ. Чтобы

нѣсколько упорядочить двойственность мѣста, когда она неизбѣжна, слѣдуетъ соблюдать двѣ вещи: во-первыхъ, никогда не мѣнять мѣста дѣйствія въ одномъ и томъ же актѣ, но только изъ акта въ актъ, какъ это дѣлается въ первыхъ трехъ дѣйствіяхъ *Цинны;* во-вторыхъ, эти два мѣста не должны имѣть надобности въ различныхъ декораціяхъ, и ни одно изъ нихъ не должно быть называемо; обозначается только общее мѣсто, въ которомъ оба они находятся, какъ Парижъ, Римъ, Ліонъ, Константинополь и т. п. Это поможетъ ввести въ заблужденіе зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различіи мѣстъ, не замѣтитъ необходимости перемѣны, безъ особенно тонкаго критическаго размышленія, на которое немногіе изъ нихъ способны, такъ какъ большинство горячо приковывается къ представляемому дѣйствію.

Вотъ мои мнѣнія, или, если хотите, моя ересь относительно главныхъ положеній искусства: я не умѣю лучше согласовать древнія правила съ новыми требованіями. Не сомнѣваюсь, что не трудно найти лучшіе способы, и съ готовностью послѣдую имъ, когда они будутъ испытаны на практикѣ съ такимъ же успѣхомъ, какого удостоились тѣ, которые я прилагалъ въ моихъ произведеніяхъ.

Корнель.

Трагедіи Корнеля и ихъ отличительный характеръ.

Въ возвышенной трагедіи, примыкая съ одной стороны къ римлянамъ, съ другой — къ испанцамъ, Корнель (1606—1684) нашелъ тотъ именно стиль, который нація признала за выраженіе чисто французскаго духа, и которымъ восхищалась и восхищается до сихъ поръ. Борьба противоположныхъ чувствъ въ „Язонѣ и Медеѣ“, приливы и отливы мести и любви въ ея душѣ, — все это предначертано уже у Эврипида и Сенеки; Корнель хватился за внутреннія эти столкновенія и увидалъ въ нихъ настоящій специфическій драматизмъ. Язонъ любитъ у него прекрасную гречанку Креузу, сердце его отвернулось отъ дикой и буйной иноземки, которая тутъ обращается къ нему съ укорами: и ты можешь бросить меня послѣ всѣхъ моихъ

благодѣяній? Ты смѣешь бросить меня послѣ всѣхъ (совершонныхъ изъ-за тебя) злодѣйствъ? Но съ нею онъ только бездомный бѣглецъ, а рука Креузы предлагаетъ ему новое отечество и обладаніе престоломъ. Свадебное платье, къ которому, какъ къ подарку Медеи, слѣдовало бы отнестись подозрительно, Креуза въ пьесѣ Корнеля испрашиваетъ сама, что и наводитъ волшебницу на мысль отравить одежду. То, что послѣ этого Язонъ хочетъ заколоть злодѣйку-жену на могилѣ любимой имъ Креузы, находимъ мы естественнымъ; но что въ наказаніе ей онъ хочетъ тутъ же умертвить ея и своихъ дѣтей, — это уже до невѣроятности ужасно, и затѣмъ представляется справедливой местью то, что Медея бросаетъ ему головы этихъ дѣтей и улетаетъ на своей колесницѣ, влекомой драконами. Слабый монологъ Язона передъ тѣмъ, что онъ закалывается, наконецъ, самъ, не даетъ трагическаго примиренія. Его нѣтъ, потому что Медея избѣгла суда поэта, который не раскрылъ намъ бездны мукъ, терзающихъ злую ея совѣсть, какъ сдѣлалъ это Шекспиръ относительно леди Макбетъ. Вообще Корнель не столько умѣетъ трогать, какъ Эврипидъ, выраженіемъ потрясающихъ душевныхъ страданій, сколько, подобно Сенекѣ, возбуждать изумленіе и ужасъ истинно чудовищными взрывами страстей. Онъ превосходитъ послѣдняго въ искусствѣ постепенно усиливать и развивать аффекты, и равняется съ нимъ въ риторскомъ могуществѣ нѣкоторыхъ особенно вѣскихъ словъ. Таково знаменитое moi — „я сама!“ въ устахъ Медеи:

Нерина. Мужъ разлюбилъ тебя, ты для своихъ — чума,
Средь бѣдствій что жъ тебѣ осталось?
Медея. Я сама!
Да, я, — и этого вполнѣ уже довольно.

Но къ возвышенному паѳосу въ дикціи Корнеля примѣшивается иногда самое обыкновенное, комедіантски-пошлое; такъ, напримѣръ, Язонъ выражается о Медеѣ слѣдующимъ образомъ:

Другая вещь ее изъ брачной сѣни гонитъ:
Я за Креузой сталъ ухаживать теперь.
Амуръ, поднявъ меня, конечно, не уронитъ
И къ счастью мнѣ опять отворитъ настежъ дверь.

Подобные грѣхи отмѣтилъ еще и Вольтеръ въ самыхъ лучшихъ произведеніяхъ Корнеля; чистую соразмѣрность благо-

родно-возвышенной рѣчи первый нашелъ и усвоилъ себѣ Расинъ.

Съ гораздо большимъ совершенствомъ и успѣхомъ явился Корнель въ „Сидѣ“. Сюжетъ былъ для него подготовленъ не только народными романсами испанцевъ, но и драматургомъ Гиленомъ де-Кастро; у послѣдняго онъ взялъ даже не одинъ удачный мотивъ, не одно блестящее и мѣткое словечко; но онъ сумѣлъ гораздо лучше объединить и сосредоточить цѣлое, выдвинуть важнѣйшее на первый планъ и какъ слѣдуетъ разработать, откинуть эпизодическія прикрасы и найти средній путь между классическою сжатостью и романтическимъ избыткомъ фантазіи, — путь, столько же подходящій ко времени, какъ и къ характеру французскаго народа. „Прекрасно какъ Сидъ“ стало поэтому поговоркой во Франціи. Борьба между честью, семейнымъ долгомъ и любовью превосходно проведена въ Сидѣ и Химинѣ (Ximène); ихъ благородствомъ, ихъ величіемъ Корнель подымаетъ нашу собственную душу, и крупной, конечно, чертой является здѣсь то, что герой сталъ спасителемъ отечества и что огражденное имъ государство произнеслось въ его пользу устами короля. Мы не охотно разстались бы и съ инфантиной, которая, въ противоположность двумъ любящимся сердцамъ, олицетворяетъ собой торжество сановной гордости надъ сердечнымъ влеченьемъ. Не можемъ мы также похулить и лирическихъ монологовъ; пусть называютъ ихъ бравурными аріями декламаціи, но они вѣдь настаютъ только при сильномъ подъемѣ душевнаго настроенья, когда чувство напираетъ къ горлу и требуетъ вылиться, а что это происходитъ мелодически прекрасно, это уже дѣло искусства, и право его тутъ неотъемлемо. Корнель далекъ отъ той сердечной загрубѣлости, чтобы допустить Химену отдать свою руку Сиду надъ неохладѣвшимъ еще трупомъ отца. Она съ самаго начала заявила, что смотритъ на него не какъ на убійцу, а какъ на побѣдителя въ неизбѣжномъ поединкѣ; но руку свою все-таки обѣщаетъ лишь тому, кто отмститъ за смерть павшей жертвы; недоразумѣніе, что будто Сидъ палъ въ битвѣ отъ руки Санчо, вырываетъ у ней исповѣдь ея любви и просьбу къ государю, что пусть Санчо возьметъ все ея имѣніе, но оставитъ ее оплакивать свое горе въ одиночку. Сидъ завоевалъ ее своею новою побѣдой; несмотря на то, она хочетъ, чтобы истекъ годъ печали, чтобъ герой стяжалъ между тѣмъ свѣжіе

лавры въ борьбѣ за вѣру и отечество; время залѣчитъ ея рану, и тогда уже Химена найдетъ достойнымъ себя послѣдовать сердечному влеченію и отдать ему свою руку.

Извѣстно, что г. де-Скюдери уподоблялъ „Сида" животнымъ, которыя издали кажутся свѣтилами, а вблизи оказываются червями; онъ отвергалъ сюжетъ, называлъ самую обработку его плагіатомъ и порицалъ многіе отдѣльные стихи. Ришелье потребовалъ отзыва отъ академіи; она указала на споръ, поднятый въ Италіи изъ-за освобожденнаго Іерусалима и принесшій въ сущности пользу какъ итальянской литературѣ, такъ и самому поэту, и старалась, при всей угодливости строгому кардиналу, добросовѣстно отмѣрить порицаніе и похвалу. Сколько бы ни погрѣшалъ самъ по себѣ сюжетъ, разсуждала она, сколько бы ни встрѣчалось тутъ неблаговидныхъ частностей, сколько бы ни выходилъ неизящнымъ иной стихъ,— искренность и сила страсти, могущество и тонкость многихъ мыслей и разлитая по всей пьесѣ прелесть граціи, оправдываютъ одобреніе публики, на ряду съ порицаніями знатоковъ. Корнеля побуждали доказать свою силу въ самостоятельныхъ оригинальныхъ произведеніяхъ и стремиться къ чистѣйшей, по возможности, гармоніи въ языкѣ. Но то, чего привелось ему страннымъ образомъ наслушаться о негодности избраннаго имъ, въ высшей степени драматическаго, сюжета, къ сожалѣнію, подѣйствовало на него такъ, что онъ сталъ болѣе и болѣе обращаться къ древности, вмѣсто того, чтобы непосредственно воспроизводить на сценѣ исторію своего собственнаго времени. Косвеннымъ образомъ дѣлалъ онъ, конечно, и это. Славная смерть за родину, торжество государственной идеи въ лицѣ единодержавія надъ крамолами междоусобныхъ войнъ, храбрость завоевательно-устремленная за предѣлы края, верховная власть, укрѣпляющаяся великодушнымъ прощеніемъ и благородной кротостью,— вотъ великія созерцанія, которыя Корнель почерпалъ изъ своей эпохи и выводилъ на сцену въ оболочкѣ римской исторіи. Боязнь и сожалѣніе, самый даже страхъ и ужасъ, старается онъ возвысить удивленіемъ къ могучему, истинно великому. То, что Ришелье ухватился за театръ, что онъ въ своемъ собственномъ дворцѣ давалъ передъ избраннымъ обществомъ драматическія представленія,— это побудило поэтовъ подняться до кругозора верховодныхъ государственныхъ людей и писать во вкусѣ не

толпы, а образованныхъ. Никому ни то, ни другое не удалось такъ хорошо, какъ Корнелю. Какъ будто бы лестью отзываются его слова: что лучшимъ, что онъ дѣлаетъ, обязанъ онъ своимъ отношеніямъ къ кардиналу, идеямъ, какія тотъ ему внушаетъ, и мѣткости его сужденія. Но вѣдь въ сущности это вѣрно, хотя, положимъ, дѣйствіе Ришелье не было до такой степени непосредственно, и самобытность поэта играла тутъ болѣе значительную роль. Онъ выводилъ на сцену крупные интересы общества и вопросы вѣка; изображалъ въ событіяхъ и герояхъ Рима общечеловѣческія чувства и помыслы. Въ „Гораціяхъ“ любовь къ отечеству и готовность биться за него на смерть превозмогаетъ всякое другое чувство, даже связи дружбы и семьи. Конфликтъ различныхъ этихъ настроеній проведенъ Корнелемъ съ разсчитанною симметріей; лица приходятъ въ положенія, попеременно вызывающія котороенибудь одно изъ этихъ противоборственныхъ чувствъ, антитезъ постоянно царитъ надъ характерами, ихъ житейскимъ бытомъ, ихъ аффектами и словами. Сабина, сестра Куріаціямъ, замужемъ въ Римѣ за однимъ изъ Горацiевъ; она трепещетъ за родной свой городъ, за своихъ братьевъ въ то самое время, какъ желаетъ побѣды мужу. Камилла, сестра Гораціямъ, невѣста одного изъ Куріацiевъ; состоявшееся перемиріе возбуждаетъ въ обрученныхъ надежду, что теперь-то, наконецъ, они соединятся, какъ вдругъ кликъ къ оружію снова ихъ разлучаетъ, и сердце молодой дѣвушки разрывается между братьями и женихомъ. Когда съ каждой *сопротивной* стороны назначено по три воина, чтобы постоять за общее земское дѣло, тогда долгъ къ отечеству и ратная честь превозмогаютъ въ нихъ всѣ чувства родства и дружбы; душу римлянъ особенно возвышаетъ тотъ необычайный случай, что имъ приходится не только положить жизнь за родной край, но еще и биться именно съ тѣми, за кого бы они сами охотно пролили свою кровь. Куріацій чувствуетъ себя человѣкомъ и содрогается передъ страшной честью переколоть братьевъ своей суженой. Они говорятъ ему: Альба избрала тебя, и мы тебя больше не знаемъ. А онъ отвѣчаетъ имъ: Да я-то знаю васъ, вотъ что меня убиваетъ. Горацій требуетъ отъ своей жены, чтобы въ случаѣ его смерти, она видѣла въ братѣ не убійцу супруга, а мужа чести, исполнившаго свой священный долгъ; онъ требуетъ отъ сестры, чтобы она не ставила въ вину

брату-побѣдителю смерть своего милаго. Куріацій говоритъ Камиллѣ: Никому иному не достанется честь спасти свой родной городъ или за него умереть, если только вызоветъ меня шуринъ. Буду жить безъ упрека, или сгибну безъ стыда. Старикъ Горацій заканчиваетъ эту сцену такъ:

Любовью вы сердецъ напрасно не томите.
Васъ обнадеживать нѣтъ словъ во мнѣ, ни силъ.
Я самъ чуть не въ слезахъ. Идите же, свершите
Свой долгъ, — и будь затѣмъ, что вышній рокъ судилъ!

Вольтеръ говоритъ, что тщетно искалъ онъ и у древнихъ и у новыхъ писателей подобнаго драматическаго положенія, гдѣ такъ тѣсно смѣшивались бы скорбь и величіе души. Третій актъ открывается боязливымъ ожиданіемъ Сабины. Приходитъ вѣсть, что двое Горацієвъ уже пали, а третій, супругъ ея, бѣжитъ передъ ея братьями. Въ тихой радости уповаетъ она еще на спасеніе всѣхъ четырехъ. Скорбь о смерти двухъ братьевъ и о покореніи Рима Альбѣ смѣшана у Камиллы съ радостью за побѣду милаго. Двумъ сыновьямъ, говоритъ старикъ Горацій, я завидую: они пали со славою и видѣли Римъ свободнымъ по самую свою смерть; но какъ же мнѣ не плакаться на судьбу за третьяго, — бѣглеца съ поля битвы. Да что жъ было ему дѣлать одному противъ трехъ? спрашиваютъ Горація; — умереть! отвѣчаетъ отецъ однимъ словомъ, столько же высокимъ по чувству, какъ и бойкимъ въ своей сжатости. Съ четвертымъ актомъ настаетъ новая опять смѣна ощущеній: одинъ изъ Горацієвъ, благодаря притворному бѣгству, одолѣлъ всѣхъ трехъ противниковъ. Горацій-отецъ въ восторгѣ отъ побѣды Рима, отъ той чести, какую торжество сына бросаетъ на весь его родъ, но Камилла оплакиваетъ возлюбленнаго, чье оружіе братъ принесъ залитое кровью; лучше бы молнія сгубила Римъ пожирающимъ пламенемъ! говоритъ она, и братъ убиваетъ ее за то на мѣстѣ. Кто клянетъ отечество, тотъ отрекся и отъ семьи. Убей же и жену, и она вѣдь плачетъ по братьямъ и по униженіи своей родины, взываетъ къ нему Сабина. А онъ возражаетъ ей: я люблю тебя въ твоей скорби, но не требуй, чтобъ я низошелъ до твоихъ чувствъ, возвысься до моихъ! Въ пятомъ актѣ молодой Горацій предлагаетъ отцу собственную кровь за кровь сестры. Ты въ одинъ и тотъ же день заслужилъ и тріумфъ и смерть,

говоритъ старецъ, и вмѣстѣ съ Сабиною идутъ они къ царю защищать сына и супруга. Живи на службу государству! окончательно рѣшаетъ царь.

Въ „Циннѣ“ Корнель изображаетъ республиканскій образъ мыслей и личное чувство мести противъ монархіи, которая хотя и насильственно водворила новый порядокъ, но теперь поддерживаетъ его на пользу государства, и готовое всѣмъ прощать великодушіе императора Августа преодолѣваетъ возмущенныя противъ него страсти. Тутъ въ центрѣ дѣйствія поставлена Эмилія. Цинна любитъ ее, но она только тогда согласна отдать ему руку, когда онъ отомститъ Августу за проскрипцію (объявленіе внѣ закона) ея отца и, умертвивъ императора, возстановитъ республику. Состоялся заговоръ; но вотъ Августъ призываетъ обоихъ главъ его, Цинну и Максима, на совѣщаніе, слѣдуетъ ли ему снова ввести республиканскіе порядки, или же управлять единолично; онъ обѣщаетъ имъ при этомъ значительныя мѣста въ государствѣ и хочетъ соединить Эмилію съ Цинной. Политическія соображенія, оцѣнка тогдашнихъ міровыхъ условій и различныхъ формъ государственнаго строя на сценѣ съ такимъ достоинствомъ и съ такой ясностью, — все это было тогда чѣмъ-то новымъ и истинно великимъ. Свободолюбіе Цинны сталкивается съ данною имъ клятвой добыть руку Эмиліи смертью похитителя верховной власти; онъ совѣтуетъ Августу удержать за собою господство. Максимъ прозрѣваетъ тайныя его побужденія, и такъ какъ онъ самъ любитъ Эмилію, то выдаетъ подъ рукою заговоръ и хочетъ бѣжать съ нею вмѣстѣ. Она отвергаетъ его: ты смѣлъ любить меня, а умереть не смѣешь! Помыслами мести закалила она душу противъ благодѣяній, оказанныхъ ей Августомъ; теперь она спѣшитъ во дворецъ съ повинною. Императоръ призвалъ къ себѣ Цинну и излагаетъ передъ нимъ все, что оба они противъ него дѣлали; пусть Цинна самъ произнесетъ судъ. Является Эмилія, признается, что она требовала императорской крови въ отместку за отцовскую, что она обольстила Цинну. Этотъ отпирается отъ ея показаній; послѣ великодушнаго спора мирятся они на томъ, что имъ должно подѣлиться и славою, и смертью. Но Августъ прощаетъ знаменитымъ словомъ: „сойдемся, Цинна, *я* прошу тебя о томъ!“ Великодушною кротостью располагаетъ онъ всѣ сердца къ новому порядку, обезпечивающему миръ и благосостояніе госу-

дарства послѣ нескончаемыхъ усобицъ. Это было какъ нельзя болѣе кстати во Франціи и могло служить образцомъ для молодого Людовика XIV-го, который такъ же привязалъ къ своему трону вождей фронды.

Въ „Поліевктѣ" предстаетъ намъ трагедія мученика. Поэтъ высказываетъ здѣсь всеобщую истину христіанскихъ идей, сродную всѣмъ рѣшительно исповѣданіямъ, въ противоположность язычеству, и изслѣдуетъ ходячій тогда вопросъ о благодати и свободѣ. По ему мало того, что Поліевктъ своей исповѣдью христіанства и дѣятельностью въ его пользу выступаетъ изъ языческой семьи своей, что тестю желалось бы спасти его, а между тѣмъ приходится карать; для большаго противоборства и для болѣе рѣзкой игры аффектовъ, онъ придумываетъ еще, что жена Поліевкта была обрученною невѣстою одного римлянина, который, по слухамъ, погибъ въ пареянской войнѣ а теперь явился вдругъ окруженный великимъ почетомъ, какъ спаситель императора, съ тѣмъ, чтобы повидаться съ своей возлюбленной. Сцены между ними полны трогательнаго благородства; готовое теперь улыбаться ей земное счастье она мѣняетъ, по смерти казненнаго супруга, на чистосердечную исповѣдь христіанства. Недраматично при этомъ только внезапное обращеніе ея самой и ея отца чудесной силой небесной благодати, тогда какъ ближайшимъ мотивомъ къ перемѣнѣ душевнаго ея настроенія могла бы вѣдь быть готовность Поліевкта пожертвовать жизнью изъ-за вѣрности своимъ глубокимъ убѣжденіямъ. Драма достойно оканчивается торжественнымъ заявленіемъ, что отнынѣ прекратится гоненіе за вѣру, и что каждый воленъ служить своему Богу на свой ладъ.

Трагедіи Сидъ, а потомъ Гораціи, Цинна и Поліевктъ, слѣдовавшія непосредственно и быстро одна за другою, слывутъ лучшими изъ созданій Корнеля. Въ „Помпеѣ" также много прекраснаго. Обзоръ міровыхъ обстоятельствъ того времени при высадкѣ разбитаго полководца въ Египетъ, умерщвленіе его изъ мелкихъ расчетовъ своекорыстной политики, великодушный судъ Цезаря надъ этимъ поступкомъ, римскій героизмъ жены Помпея, которая, ненавидя побѣдителя и продолжая борьбу съ нимъ, при всей жаждѣ мести, тѣмъ не менѣе спасаетъ его отъ вѣроломнаго посягательства убійцъ, — все это развернуто и проведено ясно; съ небольшимъ только ущербомъ отъ галантерейностей, которыми любовь Цезаря и Клео-

патры нарушаютъ стиль цѣлаго. Женщины Корнеля вообще далеки отъ немногословной искренности, отъ нѣжной душевной красоты какой-нибудь Корделіи или Десдемоны, отъ наивной граціи Гретхенъ или отъ высокой гармоничности Ифигеніи; мужественный паѳосъ чести, славы, властолюбія примѣшивается у нихъ къ личнымъ страстямъ ненависти и любви; Ранке вспоминаетъ при этомъ случаѣ о томъ, какъ въ этомъ именно духѣ француженки нерѣдко вступались въ политику. Эмилію называли достойною обожанія, но въ то же время и фуріей. Что успѣхъ оправдываетъ преступленіе, — это было правиломъ Арсинои, и если горделивое чувство царицы, любить только славнѣйшаго изъ людей, идетъ въ „Виріатѣ“ объ руку съ общенароднымъ дѣломъ, то въ „Родогюнѣ“ страсть къ господству, видящая въ немъ цѣль жизни человѣческой, доходитъ до такихъ ужасовъ, которые достойны виновницы Варѳоломеевской ночи или чудовищной меровингской героини (Брунгильды).

Въ своихъ позднѣйшихъ пьесахъ Корнель такъ же быстро нисходилъ, какъ восходилъ въ первыхъ, а до чего могъ онъ упасть, доказываетъ его Эдипъ въ сравненіи съ Софокловскимъ. Удивительное мастерство, съ какимъ греческій трагикъ приводитъ своего героя разъ за разъ къ сознанію того, что онъ пережилъ и натворилъ безсознательно и мимовольно, это мастерство искажено, ослаблено здѣсь любовью Тезея къ Дирке, младшей сестрѣ Эдипа, который хочетъ выдать ее за Гелона, а дочь свою Антигону за Тезея. Дирке рѣшается пожертвовать собою для народа, пораженнаго моровою язвою, но Тезей не хочетъ этого допустить. Тогда ему приходитъ въ голову мысль, не онъ ли ужъ покинутое дитя Лаія, и разныя еще другія странности, которыя прямо становятся смѣшны. Это произошло отъ того, что въ романской трагедіи положеніе все-таки еще преобладаетъ надъ обрисовкой характеровъ, которую Шекспиръ поставилъ въ германской главнымъ средоточіемъ и сдѣлалъ осью цѣлой пьесы. Въ то время какъ испанцы изъ-за поэзіи положенія любили романныя или романсовыя черты, любили играть на струнѣ чудныхъ приключеній, Корнель, правда, нашелъ драматизмъ во внутреннемъ конфликтѣ, въ борьбѣ и страданіяхъ души; но онъ больше разсуждалъ объ этомъ въ блестящихъ реторическихъ фразахъ, нежели непосредственно онагляживалъ въ самомъ дѣйствіи и потому

нарочно придумывалъ такія обстоятельства и отношенія, которыя вызывали бы у его лицъ совершенно противоположныя чувства. Изъ этого пріема онъ выкроилъ себѣ извѣстный шаблонъ, и тамъ, гдѣ быстросмѣнная череда противоборствующихъ аффектовъ не вытекала изъ исторіи, гдѣ поэтому надлежало бы мотивировать происшествія и судьбы личными уже особенностями, онъ вставлялъ свои обычныя плетеницы вводныхъ затрудненій, и этимъ перепутывалъ все дѣло, ослаблялъ настоящую его суть. Въ лучшихъ его произведеніяхъ внутренніе конфликты давались самимъ сюжетомъ, онъ только усиливалъ ихъ въ степени; тамъ же, гдѣ онъ всѣми неправдами вставлялъ придуманные конфликты со стороны, они становились однозвучны и даже прискучивали своимъ частымъ повтореньемъ, а иногда просто портили дѣло, производя отталкивающее впечатлѣніе. Самъ Корнель считалъ „Родогюну" за лучшую изъ всѣхъ своихъ пьесъ, вѣроятно потому, что въ ней всего яснѣе могла выказаться его манера; но, благодаря именно этому, она сама себя подорвала преувеличеніемъ, и Лессингъ произнесъ ей справедливый приговоръ.

Мужъ Клеопатры сирійской, Дмитрій, попалъ въ плѣнъ къ пароянамъ и женился тамъ на Родогюнѣ. Братъ освобождаетъ его отъ пароянъ; онъ возвращается на родину, и Клеопатра умерщвляетъ его изъ ревности, да убиваетъ и одного изъ общихъ сыновей ихъ, которыхъ месть страшитъ ее въ будущемъ; другого сына хочетъ она отравить, но онъ принуждаетъ ее самое испить тотъ ядъ, который она ему подноситъ. Такова исторія. Чего не достаетъ здѣсь для трагическаго сюжета? спрашиваетъ Лессингъ. „Для генія — ничего, для писаки — всего". Тутъ нѣтъ любви, нѣтъ интриги, нѣтъ взаимнаго опознанія сначала не узнавшихъ другъ друга лицъ, нѣтъ никакой неожиданной чудесной случайности; все идетъ естественнымъ своимъ порядкомъ. Естественный этотъ ходъ какъ нельзя больше съ руки генію: но именно онъ и пугаетъ писаку. Генія могутъ занимать только такія событія, которыя основаны одно въ другомъ, связаны неразрывною цѣпью причинъ и слѣдствій. Возводить послѣднія къ первымъ, соразмѣрять относительную ихъ вѣскость, вездѣ исключать гадательное, случайное, изображать все совершающееся такъ, какъ оно иначе и не могло бы совершиться: вотъ дѣло генія, когда онъ работаетъ на поприщѣ исторіи, съ тѣмъ, чтобы безполезные клады

памяти претворить въ духовную, умственную пищу. Напротивъ, остроуміе, бьющее не на то, что крѣпко основано одно въ другомъ, а на то, что только лишь сходно или не сходно между собою, когда пустится очертя голову на такое дѣло, которое слѣдовало бы предоставить исключительно генію, какъ разъ остановится на событіяхъ, у которыхъ общаго единственно то, что они происходятъ въ одно время. Ихъ-то связать между собою, до того переплести и перепутать ихъ нити, что мы поминутно теряемъ одну середь другихъ, и попадаемъ изъ одной странности въ другую, большую еще странность: на это остроуміе — мастеръ, и только на это. Изъ перекрестной плетеницы такихъ совершенно разноцвѣтныхъ нитей выходитъ родъ ткани, которая въ искусствѣ то же самое, что въ ткачествѣ зовется двуличневымъ, changeant, — матерія, про которую нельзя навѣрно сказать, синяя она или красная, зеленая или желтая, которая, пожалуй, и то и другое, съ одной стороны кажется такъ, съ другой иначе, — модная игрушка, мишурный ребяческій нарядъ“.

У Корнеля Клеопатра велитъ умертвить мужа не изъ чувства оскорбленной любви, а изъ зависти къ нему, какъ правителю, изъ горделивой жажды господства; изъ-за того же преслѣдуетъ она и Родогюну, которая является у него еще не женой, а только невѣстой Дмитрія, и въ нее влюбляются оба сына. Сыновья эти, видите, близнецы, и мать тщательно скрываетъ, которому изъ нихъ, какъ старшему, быть наслѣдникомъ. Она того и объявитъ старшимъ, который умертвитъ соперницу ея, Родогюну, а Родогюна обѣщаетъ теперь выйти замужъ за того, который убьетъ мать! Царевичи стоятъ печально между двухъ мегеръ, только вздыхая и млѣя съ дѣвическою робостью, съ самоотверженной дружбой, вмѣсто того чтобъ дѣйствовать, вмѣсто того чтобъ схватить обѣихъ безчеловѣчныхъ женщинъ и посадить ихъ подъ крѣпкій надзоръ. Между тѣмъ Родогюна открыла одному изъ царевичей любовь свою, а другого мать убиваетъ издали стрѣлою, въ то время какъ оставшійся въ живыхъ идетъ вступить въ бракъ съ Родогюной. Умирающій высказалъ одно загадочное словцо, отъ котораго у Родогюны возникаетъ подозрѣніе, когда Клеопатра подноситъ ей брачный кубокъ, и послѣдняя, доведенная, наконецъ, до крайности, рѣшается наконецъ сама хлебнуть отравы, лишь бы молодые выпили потомъ остальной ядъ; но

она слишкомъ скоро испытываетъ на себѣ его гибельное дѣйствіе, и юная чета этимъ спасена. Заключительная сцена эффектна до чрезвычайности, но все же она не стоитъ тѣхъ чудовищностей, которыми приходится ее купить.

Шлегель почти исключительно указывалъ на промахи Корнеля, но пришло же время снова отдать справедливость и его преимуществамъ. Соотечественникъ поэта Викторинъ Фабръ мѣтко въ своемъ родѣ обозначилъ свѣтлую и темную его стороны: „обмѣнъ живыхъ и смѣлыхъ рѣчей, сжатые, огненные, молніенобыстрые разговоры, риторскія обсужденія, вмѣстѣ естественныя и сильныя, величавыя и патетическія, пареніе мысли, пылъ чувства, энергію развитія, истинно-страстные мотивы въ связи съ умозаключеніями отважной діалектики, съ изливами могучей и глубоко-взволнованной души, съ чертами дивной возвышенности, — все это найдете вы въ Корнелевыхъ драмахъ вмѣстѣ и нераздѣльно; но найдете также часто неудачную аффектацію діалектики, пустыя фразы вмѣсто чувствъ, неестественныя разсужденія, приходящія къ мелочнымъ, чисто школьнымъ тонкостямъ, комическія наивности среди благородныхъ звуковъ серьезнаго трагизма, напыщенную декламацію, какое-то чудовищное величіе, изысканную щепетильность и блестки ложныхъ остротъ". Къ этому можно присовокупить, что въ выкроенныхъ по шаблону пьесахъ явно преобладаетъ тѣневая сторона, точно такъ же какъ въ вышеприведенныхъ образцовыхъ рѣшительно беретъ верхъ свѣтлая.

Корнель установилъ тонъ и форму французской трагедіи. Изъ современниковъ, писавшихъ его манерой, всѣхъ ближе подошелъ къ нему братъ его, Томасъ; его „Эссексъ" и „Покинутая Аріадна" особенно нравились, и первая изъ этихъ пьесъ не только что доставляетъ удобный случай сравнить болѣе подбористый и риторскій драматизмъ французовъ съ романическимъ богатствомъ положеній у испанцевъ и съ индивидуальною характеристикой у англичанъ при обдѣлкѣ одного и того же сюжета, но вмѣстѣ и заставляетъ пожалѣть, зачѣмъ французы не чаще избирали новую исторію предметомъ своихъ поэтическихъ воспроизведеній.

Каррьеръ.

Разборъ трагедіи Корнеля „Сидъ“.

Надо замѣтить, что Корнель, задавшійся мыслью соблюдать единство дѣйствія, времени и мѣста, державшійся точно двадцати четырехъ часовъ, относительно продолжительности времени и дѣйствія, не могъ точно соблюдать единство мѣста. У него пьеса, начатая около полудня и часу дня, продолжается до того же почти часу другого дня. Онъ остается въ томъ же городѣ (Севильѣ), но то въ домѣ Химены, то въ домѣ дона Діэго, то во дворцѣ короля, то на улицѣ: въ первомъ дѣйствіи такимъ образомъ три перемѣны, во второмъ три, въ третьемъ — двѣ, въ четвертомъ — двѣ, въ пятомъ — четыре, по счету. Перемѣны эти не производились на сценѣ: зрители достаточно постигали ихъ сами. Корнель, которому хотѣлось обойти это обстоятельство, удерживается въ діалогѣ отъ всего, что могло бы слишкомъ прямо дать ихъ замѣтить: его лица разсуждаютъ, дѣйствуютъ, но не пользуются множествомъ мелкихъ обстоятельствъ, которые локализируютъ, точно указываютъ; такъ что рамки мѣста не придаютъ имъ болѣе рельефности и не служатъ имъ точкою опоры. Они сохраняютъ также нѣчто болѣе отвлеченное, чѣмъ въ испанской пьесѣ, гдѣ эти перемѣны мѣста сильно замѣтны, и болѣе отвлеченны, чѣмъ въ дѣйствительной жизни, гдѣ тысячи особенностей рѣчи тотчасъ же указываютъ на мѣсто происшествія. Это неудобство нашей системы.

Первыя сцены въ домѣ графа и Химены чисто конфиденціальныя. Бракъ между Родригомъ и Хименой, несмотря на соперничество дона Саншо, находящагося тамъ только для вида, кажется заранѣе условленнымъ; графъ вполнѣ на него согласенъ. Онъ говоритъ объ этомъ Эльвирѣ, компаньонкѣ Химены, передъ отправленіемъ въ Совѣтъ, на которомъ король хочетъ назначить его сына губернаторомъ; онъ не подозрѣваетъ, что выборъ этотъ долженъ пасть на него. Химена въ слѣдующей сценѣ выражаетъ вмѣстѣ съ радостью опасенія и печальное предчувствіе. Инфанта (потому что въ третьей сценѣ уже находимся у инфанты) признается своей наставницѣ въ любви своей къ Родриго. Она выдаетъ свою тайну. Она своею рукою отдаетъ Родриго Хименѣ, а между тѣмъ она любитъ Родриго, хотя она и дочь короля и другъ Химены; но она рѣшилась,

хотя бы пришлось ей умереть, пожертвовать своею страстью долгу, чести, чувству своей собственной славы.

Эта инфанта, на которую можно смотрѣть какъ на вводный эпизодъ въ пьесѣ Корнеля, какъ на скучную роль, вставленную съ тѣмъ, чтобы можно было ее пропустить, напротивъ очень жива у испанскаго автора. Между тѣмъ какъ во французской пьесѣ первыя сцены проходятъ въ дружескихъ признаніяхъ, въ испанской драмѣ все представлено въ картинахъ. Дѣйствіе открывается привлекательнымъ зрѣлищемъ. Родриго готовится поступить въ рыцари, и король, желая въ немъ почтить и наградить отца его, хочетъ при его посвященіи пожаловать ему собственные доспѣхи. Онъ посвящаетъ его въ рыцари и принимаетъ по обряду съ полною церемоніей, передъ алтаремъ святого Іакова, въ присутствіи королевы, инфанты и Химены, которыя въ одно время обѣ полюбили его. Инфанта, по приказанію короля, надѣваетъ ему шпоры, и шпоры эти въ ту же минуту задѣли сердце Химены. Инфанта, задѣтая тоже, не можетъ не замѣтить про себя, что Родриго очень красивъ. Мы присутствуемъ при видимомъ зарожденіи ихъ любви, и ихъ соперничество впослѣдствіи будетъ соединяться въ нашемъ умѣ съ воспоминаніемъ о видѣнной сценѣ. Во время Корнеля у насъ не такъ любили картинность; на первый планъ становили внутренній нравственный анализъ. Корнель повсюду поставилъ на разумную, раціональную почву испанскую пьесу, такую разнообразную, занимательную, разбросанную, пеструю; онъ ввелъ только борьбу чувствованій.

Наполеонъ, великій критикъ въ часы досуга, присутствуя однажды, во время консульства, на представленіи Сида, и замѣтивъ, что роль инфанты выпущена, спросилъ о причинѣ того; ему отвѣтили, что сочли эту роль безполезною и странною. „Совершенно напротивъ", вскричалъ онъ, „эта роль очень хорошо придумана. Корнель хотѣлъ дать намъ самое высокое понятіе о достоинствѣ своего героя, а Сидъ можетъ гордиться тѣмъ, что любимъ дочерью короля и Хименой въ одно время. Ничто такъ не возвышаетъ этого молодого человѣка, какъ эти двѣ женщины, оспаривающія одна у другой его сердце". Замѣчаніе справедливо, но все-таки не удивительно, что инфанта у Корнеля, при представленіи, кажется лишнею, потому что въ пьесѣ, какъ онъ ее задумалъ, все направлено къ быстротѣ и къ большему эффекту посредствомъ сжатаго дѣйствія.

Въ испанской драмѣ, эта самая инфанта, которая начала съ того, что надѣла рыцарскіе шпоры Родригу, эта принцесса, которую онъ такъ уважаетъ и такъ ею восхищается, которая желала бы видѣть въ немъ менѣе уваженія и немного болѣе нѣжности къ ней, эта принцесса существо очень замѣтное, вполнѣ опредѣленное; она проходитъ чрезъ поразительныя и занимательныя перипетіи; она спасаетъ Родриго и защищаетъ, когда его преслѣдуютъ послѣ смерти графа; она имѣетъ время снова питать надежду, когда онъ самъ, отправляясь сражаться противъ мавровъ во главѣ своихъ пятисотъ друзей, вѣжливо съ нею раскланивается, увидѣвъ ее на балконѣ ея виллы, откуда и она узнала его. Онъ относится къ ней по-рыцарски и болѣе чѣмъ вѣжливо въ этой встрѣчѣ, и удаляется, унося съ собою ея благія пожеланія и благословенія. Эта роль инфанты, потерявшей къ концу пьесы свою мать, не любимая своимъ братомъ, желающая имѣть собственное маленькое королевство, имѣетъ въ испанской пьесѣ реальность, исчезающую въ аналитическомъ сокращеніи Корнеля, и понятно, что въ этой системѣ урѣзковъ и стараній избѣжать длиннотъ, во что бы то ни стало, не удержались, можетъ быть, и напрасно, отъ искушенія пропустить ее.

По недостатку мѣста и пространства, инфанта во французской пьесѣ не живое лицо, во плоти, если можно такъ сказать; это только двойное или тройное чувство въ діалогѣ: чувство чистой любви въ борьбѣ съ чувствомъ долга и достоинства. Впрочемъ, это постоянная манера Корнеля, а чрезъ него и французской трагедіи. Все, что видимо, что дѣйствуетъ на чувства, все, что ясно говоритъ глазамъ и рисуетъ живо, и даже странно, внѣшній міръ такимъ, какъ онъ есть, все это онъ поглощаетъ, дѣлаетъ нѣкоторымъ образомъ отвлеченнымъ, переводитъ въ состояніе чистаго чувства, умозрительнаго анализа, въ діалогахъ; онъ переноситъ его изъ сферы видимой въ сферу пониманія, но пониманія точнаго, пространнаго, безъ тумана, безоблачнаго, этого ясно опредѣленнаго пониманія, хотя нѣсколько бѣднаго, какъ его философски освѣщаетъ въ своей „Рѣчи о методѣ“ Декартъ, этотъ великій современникъ Сида.

Эта Корнелевская отвлеченность не такъ полна въ Сидѣ, какъ въ послѣдующихъ пьесахъ, и если блестящій Родриго нравится намъ болѣе другихъ героевъ Корнеля, это потому, что онъ сохранилъ болѣе жизни, болѣе огня и блеска.

Сцена между графомъ и дономъ Діэго, сцена оскорбленія происходитъ на улицѣ, или въ какой-то передней, или сѣняхъ при выходѣ изъ Совѣта, на которомъ донъ Діэго одержалъ верхъ надъ графомъ. У испанскаго автора оскорбленіе совершается въ самой залѣ дворца, въ присутствіи короля: древніе романсы требовали того, и Гильомъ де Кастро подчинился этому.

Во Франціи неумѣстность показалась бы слишкомъ большою; наши короли никогда не видали ничего подобнаго. И притомъ, съ нашей драматической точки зрѣнія, діалогъ и дуэль на словахъ замѣтнѣе, ссора выходитъ рѣзче, и только постепенно переходитъ въ высшее оскорбленіе. Графъ прямо разражается упреками, но съ самохвальствомъ и жалобами:

> Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
> Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi...

Enfin vous l'emportez!... Хорошъ дебютъ. Сидъ весь состоитъ изъ такихъ прекрасныхъ дебютовъ: Rodrigue, as-tu du coeur?... A moi, comte, deux mots!... Sire, sire, justice!... Такой тонъ не вездѣ поддерживается, но толчокъ данъ, видна рыцарская отвага.

Сидъ — пьеса, гдѣ все дѣлается по первому движенію; въ ней всюду — великодушный лиризмъ. Тамъ не разсуждаютъ, тамъ всѣ приходятъ въ восторгъ. У Малерба были такіе высокіе дебюты въ одахъ, сонетахъ и пѣсняхъ: у Корнеля они въ драмѣ.

Вначалѣ графъ и донъ Діэго только хвалятъ другъ друга, и донъ Діэго обратился къ графу даже довольно кротко, прося принять зятемъ его сына. Но съ обѣихъ сторонъ задѣтое тщеславіе разгорается скоро, и чѣмъ дальше, тѣмъ больше; одинъ на всѣ тоны говоритъ: „*я есмь*", а другой: „*я былъ*". Въ гордомъ перечисленіи своихъ титуловъ, сдѣланномъ графомъ, особенно выдается одинъ стихъ:

> Grenade et l'Aragon tremblent quand a fer brille!

Позднѣе у Корнеля, богатаго стихами, будетъ очень мало такихъ картинныхъ стиховъ, составляющихъ одно изъ украшеній Сида. Наконецъ нахвалившись взапуски другъ передъ другомъ, соперники кончаютъ оскорбленіемъ, и раздается пощечина. Донъ Діэго вынимаетъ шпагу, но графъ выбиваетъ ее у него изъ рукъ, и, къ довершенію оскорбленія, возвращаетъ ее ему.

Донъ Дiэго, оставшись одинъ, изливаетъ свое отчаянiе, оплакиваетъ свой позоръ, столько противоположный его прошедшей славѣ, и, обращаясь къ этой, ставшей безполезной, шпагѣ, бросаетъ ее въ этихъ прекрасныхъ всѣмъ извѣстныхъ стихахъ:

> Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
> Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
> Fer, jadis tant à craindre . . . .

Въ испанской пьесѣ донъ Дiэго возвратился домой, гдѣ сыновья замѣчаютъ его горе, не зная еще его причины; онъ велитъ имъ выйти и пробуетъ, можетъ ли еще владѣть оружiемъ, потому что передъ графомъ у него не было шпаги, а только палка, которую онъ сломалъ въ ярости. Онъ снимаетъ одну изъ тяжелыхъ шпагъ, знаменательныхъ для него прежними подвигами; (въ своей залѣ, гдѣ виситъ его оружiе) начинаетъ упражняться въ фехтованiи и замѣчаетъ, что при каждомъ ударѣ нападенiя и отклоненiя слишкомъ тяжелая шпага увлекаетъ его за собою. Надо признаться, что такой опытъ естественнѣе и болѣе говоритъ глазамъ: у Корнеля только *идея,* — мысль о вещи, болѣе чѣмъ самая вещь.

Въ испанскомъ оригиналѣ донъ Дiэго, послѣ неудачи перваго испытанiя, хочетъ тотчасъ сдѣлать другое; онъ зоветъ поочередно своихъ трехъ сыновей, сжимаетъ имъ руки, какъ сказано въ романсахъ; двое первыхъ при этомъ кричатъ отъ боли, какъ женщины; отецъ прогоняетъ ихъ отъ себя: „Безсовѣстный!“ говоритъ онъ съ презрѣнiемъ второму, „развѣ мои слабыя руки — львиныя когти? а если бы и такъ было, то развѣ ты долженъ такъ жаловаться? Ты называешь себя мужчиной! Убирайся, стыдъ моей крови!“ Но когда очередь доходитъ до Родриго, которому онъ не только сжимаетъ руку, но и кусаетъ палецъ, увидѣвъ, какъ краска бросилась ему въ лицо и услышавъ его угрозы и гнѣвъ, — онъ называетъ его „сыномъ своей души“ и поручаетъ ему месть за себя; въ то же время онъ объясняетъ ему въ видѣ извиненiя, почему онъ обратился прежде къ младшимъ сыновьямъ: „Я не позвалъ тебя перваго, потому что люблю тебя больше всѣхъ. Я хотѣлъ, чтобы другiе подверглись этой опасности, чтобы сохранить въ тебѣ знаменитаго потомка моего рода“. Искра отеческой нѣжности сохраняется даже въ гордости, пораженной оскорбленiемъ.

Корнель не могъ и не долженъ былъ ничего представить изъ подобнаго испытанія, болѣе матеріальнаго, чѣмъ нравственнаго, противъ котораго воображеніе, не подготовленное легендой, могло бы возмутиться. Итакъ онъ начинаетъ по-французски, *in medias res,* взялъ одного изъ трехъ сыновей, далъ дону Діэго единственнаго сына и заставилъ отца обратиться къ нему съ этимъ рѣшительнымъ словомъ: Rodrigue, as-tu du coeur?... словомъ рыцарскимъ, но слово это ужасно отзывается суровостью среднихъ вѣковъ.

Сидъ для испанцевъ былъ въ продолженіе вѣковъ лицомъ эпическимъ, потому драматическому поэту, Гильому де Кастро, легко съ нимъ обращаться, и онъ черпаетъ изъ него сколько хочетъ. Во Франціи не такъ было; до Корнеля тамъ ничего не знали о Сидѣ; поэту и отцу нашей сцены предстояло ознакомить насъ съ нимъ — и скоро, самыми чистыми и рѣзкими чертами, хотя въ сокращеніи.

Сцена, въ которой донъ Діэго передаетъ Родригу свою шпагу и поручаетъ свою месть, отличается силою и даже грубостью тона, который терпимъ у насъ:

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel affront;
Meurs ou tue . . . .

Это слово довольно сурово, и единственное, какое можетъ вынести французскій слухъ. Имя оскорбителя, опаснаго человѣка, отца Химены, бросается подъ конецъ какъ стрѣла, и донъ Діэго уходитъ съ восклицаніемъ: Va, cours, vole, et nous venge! Нѣтъ возраженій; это быстро и увлекательно.

Родриго, оставшись одинъ, выражаетъ свою мучительную борьбу въ стансахъ, переведенныхъ или заимствованныхъ, которые всегда можно слушать съ удовольствіемъ, несмотря на натянутыя остроты, которыми онѣ усѣяны:

Percé jusques au fond du coeur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle...

Какъ ни нѣжны и неуловимы слова, они недостаточны. Только музыка способна выразить то, что въ эту минуту происходитъ бурнаго, противорѣчиваго и раздирающаго въ душѣ Родриго. Эти стансы съ именемъ Химены въ концѣ каждой составляютъ цѣлое и даютъ основную ноту чувства, сквозящаго между остротами: мы улыбаемся игрѣ антитезъ и не можемъ удержаться отъ умиленія, читая эти стихи вслухъ.

Первая сцена второго акта происходитъ между графомъ и дономъ Аріасомъ, который пришелъ объявить ему приказаніе короля извиниться передъ дономъ Діэго. Эта сцена происходитъ въ неопредѣленномъ мѣстѣ, на какой-то площади подлѣ дворца. Графъ сознается, что былъ неправъ, но не хочетъ исправить свою вину:

Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt.
Mais, puisque c'en est fait, le coup est sans remède.

Корнель превосходно составилъ этотъ полутрагическій и въ высшей степени фамиліарный стихъ, безъ какого обходились послѣ него.—Этотъ діалогъ, въ которомъ графъ упрямо настаиваетъ на своемъ отказѣ, неосторожно полагаясь на свой высокій санъ и на великія свои заслуги, а донъ Аріасъ говоритъ ему съ твердостію и угрожаетъ во имя всемогущества короля, который требуетъ повиновенія, — этотъ діалогъ былъ согласенъ съ сюжетомъ и въ то же время съ чувствами и расположеніемъ зрителей; многіе находили въ немъ то, что сами могли наблюдать или испытать. Когда графъ, настаивая на своей важности, восклицалъ:

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi,

могли думать, что говоритъ Монморанси, Ледигьеръ или Роганъ: такъ вчера еще говорили послѣдніе знатные вельможи. Не безъ нѣкотораго содраганія слушали отголосокъ этой высокомѣрной феодальной надменности, которую Ришелье едва только успѣлъ сломить.

Слѣдующая сцена вызова, когда Родриго зоветъ графа, была не менѣе поразительна въ данную минуту и на своемъ мѣстѣ. Вопросъ о дуэли еще очень живо занималъ всѣхъ при Ришелье, это былъ вопросъ самый жгучій. Десять лѣтъ тому назадъ за такое преступленіе пали головы Буттевиля и Де Шапелля. Всѣ вельможи и придворные принимали участіе въ ссорѣ Сида; при этихъ сценахъ апелляціи и неповиновенія, полагаю, дрожь пробѣгала по всей залѣ, а въ рядахъ молодежи, я думаю, должны были значительно переглядываться. Это было кстати, это усиливало интересъ; всѣ были, какъ бы на угольяхъ. Въ эту минуту у многихъ шпаги горѣли въ ножнахъ. Но я не думаю, чтобы нужно было вести дальше это дѣло или вводить его въ систему, какъ это сдѣлали въ наше

время. A moi, comte, deux mots!... Какъ я замѣтилъ уже, Корнель всегда начинаетъ съ самой выдающейся черты; онъ умѣетъ представить положеніе съ самой живой его стороны. Въ испанскомъ сцена болѣе разбросана и растянута. Родриго, на глазахъ у отца въ присутствіи инфанты, Химены и другихъ свидѣтелей, ходитъ по сценѣ, колеблется, и рѣшается только послѣ видимаго усилія. Его вызовъ графа совершается при всѣхъ этихъ лицахъ; Діэго лично возбуждаетъ сына словомъ и взглядомъ; поединокъ внезапно начинается на мѣстѣ, у порога дворца, и кончается въ двухъ шагахъ отъ него. Это болѣе естественно, но то, что мы называемъ приличіемъ, даже относительно дуэли, не соблюдено. У Корнеля, надо полагать, Родриго дѣлаетъ знакъ графу и проходя отзываетъ его отъ группы. Эти слова Родриго. „Будемъ говорить тише, слушайте!“ указываютъ, что люди изъ свиты графа могли ихъ слышать. Діалогъ стремителенъ, порывистъ; это рядъ возраженій, уже сраженіе: слова перекрещиваются и переплетаются, какъ желѣзо въ наступающей битвѣ. Графъ самъ объявляетъ Родриго достойнымъ быть его зятемъ, видя его такъ быстро отказывающагося отъ жизни. Онъ сожалѣетъ о его юности. Который же годъ можетъ быть Родригу? Изъ самыхъ древнихъ хроникъ видно, что ему еще не было тринадцати лѣтъ; ему и не должно быть болѣе шестнадцати или семнадцати лѣтъ. Онъ еще зеленая вѣточка, тоненькій отпрыскъ.

Эта сцена представляетъ самый лучшій примѣръ стиховъ съ двумя отдѣленіями, которые выходятъ изъ сущности трагедіи, но которые въ особенности принадлежатъ формѣ Корнеля:

Es-tu si las de vivre?
— As-tu peur de mourir?

Точная форма найдена.

Оттуда переходятъ въ помѣщеніе инфанты. Она становится утѣшительницей Химены. Какъ только инфанта является у Корнеля, настаетъ вялость и охлажденіе. Въ этой сценѣ, впрочемъ, Химена поддерживаетъ діалогъ; она говоритъ еще прекрасныя слова, согласныя съ ея страстью. Она не допускаетъ, несмотря на подаваемую ей принцессою надежду, чтобы дѣло между ея отцомъ и Родриго могло устроиться; она также уважаетъ правила чести:

Les accommodements ne font rien en ce point:
Les affronts à l'honneur ne se réparent point.

Химена — какъ всѣ истинныя женщины: она любитъ мужчинъ, которые дерзко сражаются, которые убиваютъ другъ друга, которые болѣе великодушны, чѣмъ умны, болѣе герои, чѣмъ философы. Она хочетъ Родрига несговорчиваго, хотя бы то было противъ нея. Она придетъ въ неистовство, когда онъ убьетъ ея отца, но втайнѣ гордится имъ, и даже, если смѣю сказать, она ему благодарна. Самъ испанскій авторъ зналъ это, когда заставляетъ инфанту сказать въ одномъ мѣстѣ: „Химена и онъ любили другъ друга, а со смерти отца они обожаютъ другъ друга".

Въ слѣдующихъ сценахъ французскаго Сида рѣшительнаго слишкомъ много у инфанты. Лишь только Химена отъ нея ушла, добрая принцесса снова питаетъ надежду; это слишкомъ рано. Она объясняетъ своей гувернанткѣ, что если, къ счастію, Родриго выйдетъ побѣдителемъ изъ борьбы (потому что пажъ объявилъ о борьбѣ), если онъ одолѣетъ такого великаго воина, какъ графъ, то ей можно будетъ съ достоинствомъ вступить съ нимъ въ бракъ, возвысить его до себя; и она уже видитъ его сидящимъ на тронѣ, владыкою Испаніи, побѣдителемъ мавровъ, завоевателемъ Африки и пр. Это остроумно, это я называю воздушными замками принцессы; но это глупо. Нельзя заставить себя заинтересоваться этимъ.

Теперь мы должны быть въ тронной залѣ. Король, окруженный своими вельможами, въ затрудненіи: онъ узналъ о неповиновеніи графа его приказанію — принести повинную передъ дономъ Діэго; онъ посылаетъ одного изъ своей свиты, чтобы арестовать его; уже немного поздно. Молодой вельможа донъ Саншо старается извинить отца Химены, потому что онъ самъ влюбленъ въ нее. Этотъ бѣдный донъ Саншо подъ стать принцессѣ: онъ старается во все втираться, и все неудачно. Здѣсь онъ говоритъ за дуэль, за удовлетвореніе посредствомъ оружія, единственно пристойнаго воину. Въ этомъ онъ выражаетъ мнѣніе большей части вельможъ и французскихъ дворянъ, которые слушали Сида. Король порицаетъ его, отвергаетъ и говоритъ, что такой пагубный предразсудокъ противенъ пользѣ государства:

Vous parlez en soldat, je dois agir en roi.

Потомъ, обрывая на этомъ, безъ перехода, добрый король начинаетъ толковать объ опасности для государства отъ мавровъ. Онъ боится внезапнаго нападенія; передъ устьемъ рѣки

видны ихъ корабли... Все это для того, чтобы приготовить къ близкой побѣдѣ Родриго, которая произойдетъ въ слѣдующую ночь. Но трудно объяснить, почему король, получившій такое предостереженіе, не принимаетъ никакихъ мѣръ и откладываетъ все на завтрашній день: странный король, слишкомъ добрый, вызывающій улыбку. Корнель никогда не чувствовалъ, сколько было смѣшнаго въ нѣкоторыхъ изъ его благородныхъ лицъ.

Событія идутъ быстро. Приходятъ объявить о смерти графа, и въ ту же минуту входитъ Химена съ восклицаніемъ: „Sire, sire, justice! прекрасная сцена, кромѣ нѣкоторыхъ подробностей дурного вкуса, на которые уже давно махнули рукою, и которые издалека имѣютъ видъ пикантныхъ подробностей мѣстной окраски. Донъ Діэго, прибѣжавшій вслѣдъ за Хименой, обнимаетъ одно колѣно короля, а Химена другое. Выходитъ двойное столкновеніе чувствъ: дочь хочетъ мстить за отца; отецъ, отомщенный своимъ сыномъ.

Il a tué mon père.

— Il a vengé le sien.

Эти два чувства, эти двѣ искры появляются и сталкиваются мгновенно: одна молнія отвѣчаетъ на другую. Этотъ король, котораго тянутъ въ разныя стороны, и который не знаетъ самъ, на которую склониться, показался бы немного комичнымъ, если бы было время обратить на это вниманіе. Эти короли испанскаго театра миролюбивы и осторожны, они правосудны; это Людовики XII (конца царствованія).

Химена хорошо проситъ, но только чувствуется, что она немного декламируетъ, и недурно, что это чувствуется.

Отвѣтъ дона Діэго — сама красота, и какъ тонъ, и какъ чувство; онъ исполненъ гордости и горечи. Престарѣлый и безполезный, но отомщенный и довольный, онъ самъ себя представляетъ искупительной жертвой за кровь, взывающую устами Химены; пусть живетъ его сынъ для продленія чести его рода, для служенія королю и отечеству, и ему не о чемъ будетъ сожалѣть болѣе. Но въ какихъ горделивыхъ и мужественныхъ словахъ онъ это выражаетъ! Его языкъ — истинный языкъ великаго Корнеля: это львиная сила; это крѣпость стараго дуба. Въ Сидѣ то замѣчательно, что приливъ чувства все усиливается, и сколько бы здравый смыслъ ни дѣлалъ оговорокъ, а хорошій вкусъ своихъ замѣчаній въ разныхъ

мѣстахъ, сердце увлекается. Сида нельзя читать равнодушно. Даже когда Сида играютъ посредственно, лицо дона Діэго имѣетъ всѣ шансы устоять и восхищать слушателей. На одномъ представленіи Сида, послѣ того какъ Рашель сошла со сцены, вызывали только одного актера, того, который исполнялъ роль дона Діэго (Мобана): онъ произвелъ наиболѣе впечатлѣнія.

Въ испанской, соотвѣтствующей сценѣ, Діэго разсказываетъ, что, увидя своего врага распростертымъ безъ жизни, онъ приложилъ свою руку къ его ранѣ, и смылъ (буквально) кровью мѣсто удара на своей щекѣ; и онъ приходитъ съ лицомъ, окрашеннымъ кровью. Это дико.

Но не видите ли вы, какъ каждый народъ вноситъ въ представленія на сценѣ ту степень суровости или обидчивости, которая соотвѣтствуетъ національности турнира, и которая можетъ измѣряться характеромъ его любимыхъ игръ? Англичане, могли принять всего Шекспира, благодаря своимъ кулачнымъ боямъ; у испанцевъ есть свои бои быковъ; у Франціи, передъ Сидомъ, были только дуэли на Королевской площади.

Въ заключеніе акта было рѣшеніе короля, состоявшее въ томъ, что дѣло должно быть полнѣе обсуждено; между тѣмъ донъ Саншо (странно избранный для такого дѣла), отведетъ Химену въ ея комнату; донъ Діэго остается при дворѣ плѣнникомъ на честное слово. и посылаютъ за Родриго.

Этотъ Родриго, за которымъ побѣжали, находится въ домѣ, гдѣ его не ищутъ, въ домѣ того, котораго онъ только что убилъ, въ комнатѣ Химены. Мы приближаемся къ прекрасной сценѣ, свиданію Родрига съ этой возлюбленной, такой раздраженной и такой нѣжной. Есть два такихъ посѣщенія Сидомъ Химены; это первое заимствовано у испанскаго автора; второе, въ пятомъ актѣ, будетъ все Корнелевское. Эти сцены болѣе всѣхъ критиковали по ихъ новизнѣ, и онѣ самыя трогательныя. Зрители такъ живо входили въ положеніе, что почти всѣ желали этихъ свиданій; ожидали въ нихъ обоихъ возлюбленныхъ въ минуту погибели или торжества ихъ. „Я замѣтилъ при первыхъ представленіяхъ, говоритъ намъ Корнель въ своемъ „Обсужденіи Сида“, что когда этотъ несчастный любовникъ являлся передъ нею, въ собраніи поднимался нѣкоторый трепетъ, который выражалъ необыкновенное любо-

пытство и усиленное внимание къ тому, что они должны были говорить другъ другу въ такомъ жалкомъ положеніи“.

Когда Родриго приходитъ къ ней, Химена еще не возвратилась изъ дворца; онъ находитъ только Эльвиру — компаньонку, которая испугалась, увидѣвъ его въ такомъ мѣстѣ, и какъ только замѣтила приближеніе своей госпожи, принуждаетъ его спрятаться.

Донъ Саншо сопровождаетъ Химену, какъ истый кавалеръ, который старается втереться въ ея милость. Онъ предлагаетъ ей свои услуги и свое оружіе противъ Родриго:

Souffrez qu'un cavalier vous venge par les armes.

Онъ стремится заслужить какое-либо право относительно Химены. Она не отказываетъ и не соглашается, но вѣжливо отпускаетъ его.

Оставшись вдвоемъ съ Эльвирою, или считая себя наединѣ, Химена открываетъ тогда свою душу и изливаетъ все свое горе:

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau!

Настаетъ прекрасная патетическая сцена, съ обычными остротами и неизбѣжнымъ дурнымъ вкусомъ. Происходитъ борьба и цѣлая нравственная игра въ сердцѣ Химены, дуэль другого рода, которую она намъ описываетъ:

Rodrigue dans mon coeur attaque encore mon père,
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend...

Эльвира поступаетъ какъ всѣ добрыя компаньонки: она совѣтуетъ самое обыкновенное и самое легкое рѣшеніе и, отвергнутая, спрашиваетъ: „Après tout, que pensez-vous donc faire?“ И Химена восклицаетъ: „Le poursuivre, le perdre et mourir après lui!“

Все единство, все совершенство французскаго Сида въ этомъ стихѣ.

При этомъ взрывѣ Родриго вдругъ выходитъ изъ того мѣста, откуда онъ слышалъ ее и предаетъ себя всего ея гнѣву. Съ первыхъ словъ онъ не можетъ держаться на „вы“, и переходитъ на „ты“, къ этой героической и нѣжной фамиліарности, которую она тотчасъ сама принимаетъ:

Hélas! — Écoute-moi. — Je me meurs. — Un moment.
— Va, laisse-moi mourir. . . . .

Однимъ этимъ внезапнымъ переходомъ на „ты“, и ничѣмъ инымъ, Родриго показываетъ, что онъ слышалъ ея признаніе

Эльвирѣ. Онъ начинаетъ съ той точки, на которой она остановилась, и никто этому не удивляется. Онъ протягиваетъ ей свою шпагу, чтобы она поразила его. Можно ли указать тутъ на игру словъ и столкновеніе мыслей, по поводу этой шпаги и обагрившей ее крови, которую можетъ заставить забыть другая *окраска?* На это недостаетъ смѣлости; такъ сильно увлекаетъ волна безпрерывно бьющаго чувства. Послѣ тонкаго стиха идетъ стихъ полнѣйшей простоты:

Tu sais comme un soufflet touche un homme de coeur!

Объясняя свое поведеніе и мотивы для дуэли, въ которыхъ Химена и почтеніе къ ней занимали много мѣста, Родриго избралъ самый вѣрный путь, чтобы заставить слушать себя. Слушая его, видя себя такою близкою ему даже въ его преступленіи, она и радуется, и внѣ себя отъ гнѣва. Она приняла объясненіе, — это уже милость. Когда онъ кончилъ, она долго жалуется ему на него же:

Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs...
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi...

Онъ принимаетъ свой приговоръ, становится на колѣни и протягиваетъ къ ней голову. Теперь ея очередь отказывать:

Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre?
Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre.

Она невольно выдаетъ далекую надежду, она открываетъ выходъ изъ положенія. Гнѣвъ у Химены происходитъ по разсужденію; естественное же движеніе есть нѣжность. Наконецъ дошли до рѣшительнаго слова, вырваннаго у нея, но которое она сгорала нетерпѣніемъ произнести. Va, je ne te hais point! А когда минуту спустя, она говоритъ: Va-t'en, чувствуется, что это означаетъ: оставайся! Онъ и остается; они оба сближаются и начинаютъ мечтать, какъ въ Ромео и Юліи:

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!

И это восхитительное обращеніе къ прошедшему:

Rodrigue, qui l'eût cru?
— Chimène, qui l'eût dit?

Это мило и нѣжно; они берутся за руки и сближаются; минута забытья. Она должна повторить: уйди! и убѣжать, безъ чего не могла бы оторваться.

Такова эта прекрасная сцена, которую превзойдетъ только одна еще въ томъ же родѣ. Исполненіе не поддерживается

одинаково во все продолженіе сцены; но какой прекрасный мотивъ, какая чудная музыка, какой видъ, если словъ иногда недостаетъ! Впрочемъ, здѣсь у насъ все, что есть прекраснаго въ Корнелѣ. Корнель никогда болѣе не произведетъ лучшаго; онъ не поддается воспитанію и прогрессу, какъ Расинъ, который могъ совершенствоваться безконечно; Расинъ сдѣлаетъ изъ своего таланта все, что захочетъ; онъ по размышленію и труду достигнетъ всѣхъ талантовъ; Корнель все получаетъ по вдохновенію; чего онъ не получилъ вдругъ, того у него и нѣтъ. У Расина — искусство; онъ доставляетъ всегда удовольствія чистыя, даже въ своихъ слабостяхъ. У Корнеля — мысль, первое высокое чувство, мотивъ и слово, но и паденія. Въ этой сценѣ, какъ видно, оба возлюбленные до смерти желаютъ, чтобы умершій отецъ не былъ замѣшанъ въ дѣло! Химена любитъ Родриго не *хотя,* но *потому* что онъ убилъ ея отца; и, онъ, чувствуя, что сдѣлалъ то, что долженъ былъ сдѣлать, понимаетъ тайну Химены, и тѣмъ болѣе желаетъ и надѣется на прощеніе. Шекспиръ не выдумалъ бы этого; это слишкомъ неестественно; слишкомъ много подраздѣленій, тонкихъ противорѣчій; но это прекрасно, прекрасно тою красотою, въ которой предполагается рыцарство и понятіе о чести среднихъ вѣковъ. Въ ней находится и человѣческая, вѣчная часть: это любовь. Эти два молодыя, великія сердца любятъ другъ друга, вотъ въ чемъ игра, и эта любовь все растетъ и растетъ.

Третій актъ не конченъ. Первое о чемъ Родриго подумалъ, убивъ графа, это было — бѣжать къ Хименѣ; онъ еще не видался со своимъ отцомъ. Донъ Діэго, послѣ того какъ у ногъ короля просилъ объ отклоненіи мести Химены и помилованіи сына, ищетъ повсюду этого сына, который вдругъ сдѣлался невидимымъ. Настала ночь: донъ Діэго, сокрушаясь о Родриго, бродитъ въ темнотѣ по улицамъ; по счастливому случаю, онъ наконецъ встрѣчаетъ его. У испанскаго автора лучше: отецъ назначилъ свиданіе сыну въ уединенномъ мѣстѣ, что вполнѣ естественно. Отецъ, придя первымъ, ожидаетъ, безпокоится, прислушивается къ отдаленному топоту лошади... Это монологъ одинъ изъ самыхъ поразительныхъ. Но Корнель никогда не посмѣлъ бы ввести этотъ лошадиный топотъ, который слишкомъ бы указалъ зрителямъ на отдаленность и перемѣну мѣста. Ему лучше смутно помѣстить дона Діэго ходящимъ по

улицамъ и ищущимъ своего сына почти ощупью. Пора, посредствомъ красоты языка, заставить забыть, что есть нѣсколько страннаго и даже комичнаго въ положеніи старика: Tout cassé que je suis, je cours toute la ville... Какъ только донъ Діэго и Родриго встрѣтились, Корнель снова находитъ свои звуки и чудно переводитъ лучшее мѣсто своего оргинала:

Touche ces cheveux blancs à qui rends-tu l'honneur;
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

— Восхитительно! восхитительно! по праву восклицаютъ старые любители нашей сцены. — Да, восхитительно; но надо прибавить, чтобы воздать справедливость по праву, чтобы воздать кесарево кесарю, что это только восхитительно переведено изъ Гильома де Кастро, какъ много другихъ мѣстъ и прекрасныхъ словъ, которые ходятъ и слышатся въ продолженіе уже двухъ вѣковъ. Франція пользуется особеннымъ могуществомъ и странною привилегіей пользоваться славой на счетъ другихъ. Родриго, послѣ первыхъ привѣтствій съ своимъ отцомъ, начинаетъ оплакивать свою любовь, потерю своего счастія. Донъ Діэго ободряетъ его, настраиваетъ его на великодушный тонъ: ему некогда стонать и умирать; новая опасность призываетъ его; здѣсь представляется эпизодъ сраженія съ маврами, и этотъ внезапный случай развитъ въ такомъ прекрасномъ разсказѣ, на этотъ разъ вполнѣ Корнелевскомъ и оригинальномъ:

Il n'est pas temps encor de chercher le trépas;
Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras.
La flotte qu'on craignait, dans le grand fleuve entrée,
Vient surprendre la ville et piller la contrée.
Les Maures vont descendre, et le flux et la nuit
Dans une heure, à nos murs les amènent sans bruit.
La Cour est en désordre, et le peuple en alarmes...

Корнель долженъ былъ положительно все измѣнить у своего автора, понимая французскую публику, незнакомую съ испанскою исторіей; это показываетъ намъ странное принужденіе и суровое стѣсненіе поэта, и въ то же время поразительные и остроумные рессурсы его таланта. Я настаиваю на словѣ *остроумный*. Въ испанской драмѣ донъ Діэго говоритъ о нападеніи пограничныхъ мавровъ, взявшихъ добычу и плѣнни-

ковъ; представляется случай оказать замѣчательную услугу, отрѣзавъ у нихъ отступленіе; слѣдуетъ стать во главѣ пятисотъ друзей и родственниковъ, уже созванныхъ и собравшихся для того. Какъ бы ни была быстра экспедиція, но она должна продолжаться нѣсколько дней. Корнель, стѣсненный правилами нашей сцены, долженъ былъ придумать и найти выходъ и сдѣлать отступленіе съ другой стороны: онъ придумалъ рѣку, близкую къ устью, такъ какъ ему нуженъ былъ приливъ въ его двадцать четыре часа; и эта воображаемая рѣка повела его къ предположенію, что король кастильскій царствовалъ въ Севильѣ и Гвадалквивирѣ, за двѣсти лѣтъ до того, какъ городъ былъ отнятъ у мавровъ. Онъ перевернулъ топографію испанской пьесы. У испанскаго автора есть сухопутная экспедиція, блестящій отъѣздъ Родриго, его вѣжливый и любезный разговоръ съ инфантой, которая мечтаетъ на балконѣ своего загороднаго дворца, хорошенькія сцены, хорошенькіе мотивы; есть даже слегка забавное: этотъ пастухъ, который при видѣ мавровъ, грабящихъ страну, убѣгаетъ въ горы, на самую вершину скалы, и который, по окончаніи битвы, бывши свидѣтелемъ побѣды Родриго и сильныхъ ударовъ шпаги, поражавшихъ невѣрныхъ, восклицаетъ: Клянусь честью! Пріятно ихъ видѣть такъ издали. На такія зрѣлища надо смотрѣть съ высоты.

Не будемъ требовать у Корнеля такихъ наивныхъ и разнообразныхъ сценъ; его одолѣваетъ героическое; все должно произойти въ эту же ночь, по причинѣ неизбѣжнаго единства времени. Это еще лучше видно въ слѣдующемъ четвертомъ актѣ. Онъ начинается вмѣстѣ съ утромъ, мы въ домѣ Химены: она узнаетъ о побѣдѣ, одержанной Родриго ночью надъ маврами, которые высадились и снова почти тотчасъ отчалили:

> Leur abord fut bien prompt leur fuite encore plus prompte,
> Trois heures de combat laissent à nos guerriers
> Une victoire entière et deux rois prisonniers.

Три часа битвы!... Всегда съ часами въ рукахъ! Считаютъ часы: нельзя сверхъ двадцати четырехъ часовъ. Самое важное неудобство нравственное, бросающееся въ глаза: это заставлять Химену въ короткій промежутокъ къ невѣроятной перемѣнѣ чувствъ. Гнѣвное чувство то оставляетъ ее, то снова

овладѣваетъ ею нѣсколько разъ, одинъ за другимъ, не давая ей вздохнуть свободно.

Я скажу все, что думаю, согласно духу прежней французской системы, представляемой Корнелемъ, которая владѣла нашей сценой до Вольтера и его учениковъ. Во французской трагедіи, по тогдашнимъ условіямъ, не было много дурного въ томъ, что некогда было вздохнуть. Разъ овладѣли публикою, взяли ее, такъ сказать, въ руки, вѣрнѣе кончить съ нею дѣло, не сходя съ мѣста. Безопаснѣе не давать ей времени опомниться. Французъ способенъ увлекаться и очень склоненъ къ критикѣ. Пока длится сцена, не давайте времени зарождаться критикѣ; не давайте зрителямъ времени охладѣть въ фойе во время антракта. Когда можно обойтись безъ антрактовъ и поражать партеръ однимъ ударомъ за другимъ, тѣмъ лучше. Предполагаю всегда прежнюю публику французскую съ ея привычками, которой достаточно было двухъ часовъ серьезнаго спектакля.

Химена, узнавъ о побѣдѣ Родриго, и вполнѣ счастливая тѣмъ, что онъ побѣдитель, снова говоритъ себѣ, въ силу дочерняго чувства чести, что надо снова воспылать гнѣвомъ и итти тотчасъ просить его головы у короля. Это и не разумно и ни въ какомъ случаѣ не правдоподобно; они должны были подождать хотя одинъ день. Инфанта приходитъ навѣстить Химену; она приходитъ изслѣдовать почву, посмотрѣть, нельзя ли что-либо сдѣлать. Она убѣждаетъ Химену оставить свое преслѣдованіе и говоритъ ей очень разумныя рѣчи: что было справедливо вчера, сегодня уже не таково; Родриго сталъ необходимъ для государства. Она вставляетъ небольшой совѣтъ своекорыстный, который входитъ въ ея расчеты: „*Отними у него свою любовь, но оставь намъ его жизнь*“. Добрая инфанта желала бы въ этой борьбѣ поймать Сида въ свои сѣти. Къ пьесѣ, время отъ времени, примѣшивается нѣсколько комическаго, какъ бы для того, чтобы оправдать ея названіе траги-комедіи.

Но вотъ мы во дворцѣ короля, гдѣ повсюду раздается побѣда Родрига. Король поздравляетъ и благодаритъ его; онъ даетъ ему имя Сида, которымъ привѣтствовали его два плѣнныхъ мавританскихъ царя. Здѣсь получается великолѣпный разсказъ о ночной экспедиціи и о побѣдѣ.

Nous partîmes cinq cents, mais, par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port...

Чудный эпическій разсказъ, вполнѣ произведеніе Корнеля, которымъ онъ уравновѣшиваетъ и широко платитъ за все неправдоподобіе. Этотъ разсказъ несравненно болѣе нравится, чѣмъ у Ѳерамена: реторики въ немъ меньше, или, скорѣе, нѣтъ ея вовсе, и есть много истинныхъ красотъ. Это самый благородный, самый рыцарскій изъ военныхъ разсказовъ. Конде не иначе долженъ былъ разсказывать о Рокруа. Сильное и умѣренное воображеніе переноситъ насъ въ дѣйствіе, и даетъ видѣть нашими глазами все, что есть важнаго, и только то, что важно:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,
Enfin, avec le flux, nous fit voir trente voiles;
L'onde s'enflait dessous, et d'un commun effort
Les Maures et la mer entrèrent dans le port.
On les laisse passer, tout leur paraît tranquille:
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris;
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants...

Nous nous levons alors... Объ этомъ движеніи, объ этомъ пылкомъ разсказѣ можно сказать, что Цицеронъ говорилъ о подобныхъ военныхъ разсказахъ Ѳукидида: *canit bellicum.*

Это звукъ трубы. Припоминается еще стихъ поэта:

Ære ciere viros martemque accendere cantu.

Мечтайте, сочиняйте, придумывайте, сколько хотите: все зависитъ отъ слога; и по одному сильному испанскому выраженію, когда доходишь до *пролива слога,* тутъ-то и начинается великое затрудненіе. Вотъ именно въ этой тѣснотѣ и торжествуетъ Корнель; онъ выходитъ изъ нея побѣдителемъ, какъ бы на всѣхъ парусахъ.

Химена, являясь при концѣ разсказа, чтобы снова просить о правосудіи, не даетъ времени для размышленія: добрякъ король при докладѣ объ ней дѣлаетъ гримасу и знакъ нетерпѣнія; очевидно, слишкомъ надоѣла ему эта докучливая Химена. Можно подумать, что она такъ настаиваетъ на дѣлѣ, чтобы имѣть случай увидать Родриго. Подозрѣвая это, добрый

король, котораго увѣдомили объ ихъ любви, придумываетъ въ ту же минуту обманъ, который даже немного хитеръ для него. Онъ удаляетъ Родриго, велитъ ему перейти въ другую комнату, и хочетъ сказать, что тотъ былъ смертельно раненъ въ битвѣ и погибъ. Въ испанской пьесѣ донъ Аріасъ подаетъ мысль о такомъ испытаніи надъ сердцемъ Химены и велитъ слугѣ доложить о смерти Родриго; и въ этомъ хорошо и естественно то, что престарѣлый донъ Діэго, услышавъ эту ложную вѣсть, говоритъ про себя въ своемъ отеческомъ сердцѣ: „Это извѣстіе, хотя и знаю, что оно ложное, вызываетъ у меня слезы“.

При внезапной вѣсти о смерти Родриго, Химена выдала себя; она измѣнилась въ лицѣ и готова упасть въ обморокъ: король спѣшитъ разувѣрить ее, чтобы привести въ чувство; но онъ слишкомъ поторопился, добрый король, и Химена оправдывается въ слѣдующемъ стихѣ:

Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse.

Это взято съ испанскаго. Между тѣмъ, въ оригинальной драмѣ обстоятельства лучше подобраны, главное, рѣже разставлены, и такимъ образомъ оправдываютъ поведеніе и различныя движенія Химены. Нѣсколько времени прошло со времени ея перваго обращенія къ королю; чтобы мотивировать эту вторичную просьбу о правосудіи, она приходитъ жаловаться, что Родриго былъ настолько невѣжливъ, что постоянно бравировалъ и оскорблялъ ее; она говоритъ это въ очень живописныхъ выраженіяхъ, о какихъ романсы уже дали намъ понятіе:

„Каждый день вижу, и нельзя этому помѣшать, какъ приходитъ тотъ, кто убилъ моего отца, со шпагой на боку, въ богатомъ платьѣ, съ ястребомъ на рукѣ, и верхомъ на прекрасной лошади. Подъ предлогомъ охоты, подлѣ виллы, куда я удалилась, онъ ходитъ взадъ и впередъ, смотритъ, слушаетъ, нескромно и дерзко, и, чтобы раздосадовать меня, онъ стрѣляетъ въ мою голубятню; стрѣлы, которыя онъ бросаетъ въ пространство, направляются въ мое сердце: кровь моихъ голубокъ обагрила мой передникъ...“

Это остатки народныхъ пѣсенъ, перешедшихъ въ драму, безъ которыхъ не могъ обойтись испанскій авторъ. Но что сказала бы, Боже мой, госпожа Рамбулье и ея друзья, если бы Корнель заставилъ ихъ услышать или только подозрѣвать

подобныя вещи? Итакъ, мы всѣ въ этомъ болѣе или менѣе, принадлежимъ къ отелю Рамбулье. Во Франціи, въ трагедіи, не видятъ вещей въ такой реальности и въ такомъ цвѣтѣ, но болѣе принадлежатъ къ школѣ Декарта: „*Я думаю, слѣдовательно я есмь. Я думаю, слѣдовательно чувствую*. Вся драма проходитъ и приводится къ *внутреннему веществу*, котораго сущность или природа есть только способность думать, и которая для бытія не нуждается въ какой-либо связи и не зависитъ отъ какого-либо вещества“. Это говоритъ Декартъ, и почти тоже, что практикуетъ Корнель.

Химена, видя, что ей отказываютъ въ правосудіи, котораго она требуетъ въ формѣ наказанія, мирится съ этимъ и дѣлаетъ уступку, прося дуэли, Божьяго суда посредствомъ оружія:

A tous vos cavaliers je demande sa tête;
Oui, qu'un d'eux me l'apporte et je suis sa conquête...
J'épouse le vainqueur...

Это только для вида; она знаетъ очень хорошо, что ни за кого не выйдетъ, кромѣ Родриго, и что онъ въ этомъ состязаніи будетъ сильнѣйшимъ. Король сначала противится при мысли о дуэли по государственнымъ причинамъ, и потому, что послѣ оказанныхъ заслугъ онъ не хочетъ болѣе видѣть въ Родриго что-либо преступное:

Les Maures, en fuyant, ont emporté son crime.

Чудный стихъ, который говоритъ все, который искупаетъ многое, слишкомъ отеческое и добродушное. Поговоривъ нѣсколько времени какъ судья, этотъ король вдругъ выражается по-королевски.

Престарѣлый донъ Діэго, напротивъ, желаетъ разрѣшенія дуэли, какъ это столько разъ дѣлалось въ подобныхъ случаяхъ, и желаетъ, чтобы съ Родриго обошлись безъ всякаго личнаго отношенія, безъ всего, что отзывалось бы исключеніемъ:

Sire, ôtez ces faveurs qui terniraient sa gloire...
Le comte eut de l'audace, il l'en a su punir:
Il l'a fait en brave homme et le doit soutenir.

Этотъ донъ Діэго говоритъ каждый разъ самымъ простымъ и прекраснѣйшимъ языкомъ Корнеля. Въ этой юношеской пьесѣ старикъ величественнѣе всѣхъ.

Дуэль разрѣшена; король соглашается съ условіемъ, чтобы

послѣ этого Химена уже болѣе ни о чемъ не просила. Но кто будетъ за Химену, кто дерзкій осмѣлится напасть на этого славнаго и непобѣдимаго? Донъ Саншо выходитъ и предлагаетъ себя:

Faites ouvrir le camp; vous voyez l'assaillant.
Je suis ce téméraire ou plutôt ce vaillant...

И у него, у блѣднаго дона Саншо, есть, по Корнелю, свое первое движеніе и свой блескъ. Химена принимаетъ его. „*До завтра,* говоритъ очень благоразумно король. Но вѣчное правило двадцати четырехъ часовъ противится этому. Остается времени столько, сколько нужно для дуэли, для того чтобы пьеса кончилась прежде, чѣмъ пробьетъ тотъ часъ, въ который она началась наканунѣ. Это странно и безсмысленно, трижды безсмысленно, но это такъ. Король возражаетъ, что и всѣ сдѣлаютъ: Родриго усталъ, онъ провелъ ночь въ сраженіи противъ мавровъ:

Sortir d'une bataille et combattre à l'instant!

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant, возражаетъ донъ Діэго, по тому самохвальству, которому всегда аплодируютъ, и которое можно простить такому, какъ онъ, отцу. Король одумался и употребляетъ другую уловку:

Du moins une heure ou deux, je veux qu'il se délasse.

Это вызываетъ невольную улыбку. Добрый король хочетъ согласить спокойствіе Родриго, его законный отдыхъ, съ правиломъ двадцати четырехъ часовъ. Конечно, взглянувъ на часы и увѣрившись, что это возможно, онъ рискуетъ предложить часъ или два отсрочки. Полагаю, было около девяти или десяти часовъ утра: если Родриго отдохнетъ часа два, то поединокъ будетъ около полудня, до истеченія рокового и окончательнаго срока. Король послѣднимъ условіемъ ставитъ, чтобы побѣдитель, кто бы онъ ни былъ, получилъ руку Химены. Она дѣлаетъ видъ, будто покоряется противъ своего желанія: внутренно она блаженствуетъ.

При началѣ пятаго акта поединка еще не было: опять возвратились въ домъ Химены. Родриго дѣлаетъ то, что уже дѣлалъ; онъ идетъ прямо къ опасности и слѣдуетъ увлеченію; онъ у Химены, съ нею вдвоемъ, и въ этотъ разъ не украдкою, а смѣло, среди бѣлаго дня пошелъ онъ къ ней. Эта сцена единственная изъ всѣхъ великихъ сценъ *Сида,* подоб-

ной которой нѣтъ у Гильома де Кастро, и принадлежитъ всецѣло Корнелю.

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée, Корнель имѣетъ право сказать за эту оригинальную сцену. Идея сцены — величайшая утонченность страсти: Родриго, подъ предлогомъ проститься съ Хименою, объявляетъ ей, что онъ не будетъ защищаться противъ дона Саншо, что онъ рѣшился дать побѣдить себя и умереть; онъ надѣется также вырвать у нея приказанie жить и побѣдить, но ему хочется заставить ее сказать это, слышать это приказанie изъ ея устъ въ формальныхъ словахъ; онъ не можетъ меньшимъ удовольствоваться. У этихъ лицъ всякаго рода понятія о чести, — честь въ мести, честь сыновней любви, честь влюбленныхъ; они не удовлетворяются главною частью чувства, ни самымъ дѣломъ. Родриго не будетъ считать себя счастливымъ и удовлетвореннымъ, если побѣдитъ дона Саншо, получитъ Химену и будетъ ею принятъ поневолѣ: ему нужно еще, по излишней деликатности, чтобы это было соглашено впередъ, чтобы она этого хотѣла и приказала, и тогда, только съ этимъ условіемъ, онъ можетъ вкушать полное удовлетворенie и утонченное наслажденie чистой страсти.

Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu...

— Ты умрешь! восклицаетъ она, и выдаетъ свое тайное желанie этимъ возгласомъ удивленія. Она надѣется, что онъ будетъ побѣдителемъ, она хочетъ, чтобы и онъ надѣялся; она покажетъ ему, что желаетъ этого, но постепенно и какъ бы по нравственному принужденію; а онъ подозрѣваетъ, и болѣе чѣмъ подозрѣваетъ это ея желанie, онъ пришелъ не столько затѣмъ, чтобы въ этомъ увѣриться (въ глубинѣ души онъ увѣренъ), сколько желая испытать волненie, радость и гордость этимъ чувствомъ, и онъ рѣшился сказать ей объ этомъ прямо.

Химена, чтобы побудить его къ побѣдѣ, задѣваетъ сначала его мужество и самолюбіе. Этого дона Саншо, преданнаго ей и предложившаго себя за нее сражаться, она унижаетъ, она жертвуетъ имъ изъ уваженія къ Родриго; любовь не знаетъ деликатности и сожалѣнія къ тому, что ее стѣсняетъ:

Tu vas mourir? Don Sanche est-il si redoutable
Qu'il donne l'épouvante à ce coeur indomptable?

Qui t'a rendu si faible, ou qui le rend si fort?
Celui qui n'a pas craint les Maures ni mon père
Va combattre don Sanche, et déjà désespère?

Но напрасно старается она затронуть его этимъ неравнымъ соперничествомъ. Родриго равнодушенъ, иронія скользитъ по немъ, не затрогивая его; онъ настаиваетъ на своей мысли дать наказать и убить себя; онъ хочетъ, чтобы ему дали другое и лучшее побужденіе къ жизни. Химена тогда находитъ другія причины и продолжаетъ налегать на чувство чести. Если ему не дорога жизнь, при мысли, что онъ ею приговоренъ къ смерти, пусть, по крайней мѣрѣ, онъ подумаетъ, что объ немъ будутъ думать, если онъ падетъ; дѣло идетъ о его славѣ:

Quand on le saura mort, on le croira vaincu.

У страсти есть свои софизмы: ради своего умершаго отца, этого страшнаго графа, она хочетъ доказать Родригу, что онъ обязанъ мужественно защищаться противъ гораздо менѣе храбраго, чѣмъ этотъ знаменитый воитель: иначе подумаютъ, что графъ менѣе значилъ, чѣмъ донъ Саншо. Вотъ такъ аргументъ!

Но Родриго неумолимъ; онъ не хочетъ никакой замѣны. Онъ сталъ глухъ ко всему, что касается чести: если хотятъ поколебать его, надо тронуть другую струну, одну только, а именно — любовь. Минуты сочтены, время торопитъ; опровергнутой во всѣхъ своихъ доводахъ, Хименѣ, въ послѣдней крайности, остается уступить и все сказать:

Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
Ta vie et ton honneur sont de faibles appas,
Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche
Défends-toi maintenant pour m'ôter à Don Sanche.
. . . .
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix!

Вотъ это самое хотѣлъ онъ заставить сказать ее. Онъ хотѣлъ, чтобы она приказала ему жить и побѣдить. Онъ пришелъ, какъ говорится, поставить ее втупикъ, чтобы своими глазами увидѣть, какъ вспыхнетъ чистая страсть. Онъ успѣлъ въ этомъ. Гордость Химены страдаетъ, ея высокомѣріе принесло послѣднюю жертву, но страхъ, чтобы онъ не убилъ себя, все преодолѣваетъ. Она все сказала въ своемъ увлече-

нiи. Это высокое въ нѣжномъ. Родриго при этихъ опьяняющихъ словахъ сталъ опять героемъ, это молодой левъ, изрыгающій пламя.

> Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,
> Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants!...

Въ такую минуту невозможно преувеличеніе: это полно величія. Конечно, что бы на это ни возразили, форма трагедіи, заставившая Корнеля найти такую сцену, такіе проблески героизма, это очень красивая и благородная форма.

Послѣ такого увлеченія и взрыва чувства интересъ можетъ только слабѣть. Въ оперѣ, послѣ большихъ музыкальныхъ пьесъ требуется отдыхъ, и есть сцены, которыхъ не слушаютъ. Здѣсь инфанта въ своемъ кабинетѣ и говоритъ монологъ, который показался бы и хорошенькимъ и остроумнымъ, если бы на него обратили вниманіе. Она жалуется и въ своемъ чистосердечіи спрашиваетъ себя, повиноваться ли ей, по отношенію къ Родригу, чувству собственнаго достоинства, или любви къ нему; потомъ ея гувернантка даетъ ей совѣты въ самомъ гордомъ духѣ; инфанта объявляетъ, что она тотчасъ пойдетъ и отдастъ Родриго Хименѣ, какъ будто послѣдняя нуждается въ позволеніи, чтобы его взять. Эта слишкомъ великодушная инфанта проводитъ свое время въ томъ, что отдаетъ непринадлежащее ей.

Въ пятомъ актѣ, хотя все скоро идетъ, есть и длинноты. Безъ необходимости возвращаются къ Хименѣ, которая разговариваетъ съ компаньонкою; она повторяетъ то, что уже было сказано, и притворяется или искренно воображаетъ, что сердце ея выдерживаетъ болѣе сильную борьбу, чѣмъ это есть на самомъ дѣлѣ. Она умоляетъ небо, чтобы дуэль, начатая въ тотъ часъ, кончилась безъ преимущества на чьей-либо сторонѣ.

Она представляется въ своихъ глазахъ равнодушной и нейтральной. Что бы ни случилось и несмотря на обѣщанія, она надѣется, что никогда не будетъ женою Родриго, и при нуждѣ найдетъ ему *тысячу новыхъ враговъ*. Все это излишнія явленія, какихъ у насъ желаютъ обыкновенно въ пятомъ актѣ.

Но что такое случилось? Входитъ донъ Саншо, преклоняетъ колѣна и вдругъ подаетъ ей шпагу; Химена не даетъ ему

времени объясниться; она прерываетъ его, оскорбляется, называетъ его убійцею, измѣнникомъ.

Va, tu l'as pris en traître; un guerrier si vaillant
N'eût jamais succombé sous un tel assaillant.

Прощай достоинство! Это любовница, пришедшая въ неистовую ярость, которая не хочетъ ни о чемъ слышать, все забывшая, потерявшая память. Она не признаетъ ею же избраннаго защитника; она бросаетъ ему въ лицо почти тѣ же слова, которыя Герміона бросаетъ Оресту послѣ смерти Парри: „Кто сказалъ тебѣ это?“ Чтобы скорѣе привести Химену къ ея цѣли, Корнелю нужно было, какъ ему казалось, такъ завлечь ее и скомпрометировать невольнымъ взрывомъ чувства.

Въ изступленіи отъ горя (она какъ сумасшедшая) она бѣжитъ во дворецъ короля и умоляетъ избавить ее отъ ненавистнаго брака съ дономъ Саншо; чтобы избавиться отъ него, она готова отъ всего отказаться, отдать все свое имѣніе и поступить въ монастырь. Наконецъ, съ большимъ трудомъ, ее утѣшаютъ, и дѣло объясняется. Родриго не умеръ, напротивъ, онъ побѣдилъ, обезоружилъ своего противника и послалъ его, вмѣсто всякаго другого удовлетворенія, отнести къ ногамъ Химены уже ненужное оружіе. Всѣ окружаютъ тогда Химену: король, донъ Діэго, самъ донъ Саншо, инфанта, повторяющая свое обычное предложеніе своею рукою дать ей Родриго. И Родриго, въ свою очередь, повторяясь, еще разъ приноситъ свою голову къ ногамъ своей возлюбленной, чистая формальность, которая не можетъ быть серьезной и выражается въ прекрасныхъ стихахъ. Химена поднимаетъ его; она слишкомъ далеко зашла, чтобы теперь сильно сопротивляться; теперь для нея весь вопросъ въ соблюденіи благоприличія и времени. Она дѣлаетъ разумное возраженіе противъ правила двадцати четырехъ часовъ.

Sire, quelle apparence à ce triste hyménée,
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil!

Это слишкомъ справедливо. Король соглашаетъ все, откладывая бракосочетаніе по истеченіи траура.

Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes.

И обращаясь къ Родриго, онъ заключаетъ драму словами:

Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Все хорошо, что хорошо кончилось.

Таковъ этотъ чудный *Сидъ*, удивительное смѣшеніе прекраснаго и страннаго, но открывшаго эру творчества на театрѣ и бывшаго первымъ литературнымъ подвигомъ нашего XVII столѣтія. Каковы бы ни были его недостатки, которыхъ я не скрывалъ, впечатлѣніе цѣлаго беретъ верхъ; одинъ духъ чувствуется отъ начала до конца. Геній Корнеля существенно неровный и перемежающійся; послѣднее качество въ Сидѣ менѣе чувствительно, чѣмъ въ другихъ сочиненіяхъ. Корнелю было тридцать лѣтъ, когда онъ написалъ Сида: прекрасный возрастъ, когда имъ владѣлъ сполна добрый духъ (или шаловливый, о какомъ говоритъ Мольеръ) и его демонъ. Ранѣе, онъ вдавался бы въ подробности слащавыя, любовныя, фальшивыя; позднѣе — въ кастильскія, чопорныя, сухія. Въ это время онъ былъ въ полномъ блескѣ своей лучезарной славы. У Сида есть свои недостатки, но и всѣ качества того возраста. Если онъ еще кажется слишкомъ прекраснымъ теперь, когда столько образцовыхъ произведеній было послѣ него, и есть столько точекъ для сравненія, то что это было тогда, когда ничего не было на нашемъ театрѣ? *Сидъ* и Поліевктъ, даже при Гораціяхъ и Циннѣ, эти двѣ пьесы Корнеля, которыя, будучи прочитаны въ настоящее время, лучше всѣхъ поддерживаютъ всѣ обѣщанія, возбуждаемыя и поддерживаемыя этою высокою безсмертною славой.

Изъ немногаго, что я сказалъ объ испанской пьесѣ, можно было понять различіе въ точкѣ зрѣнія, во вдохновеніи и въ характерахъ. Даже когда Корнель болѣе всего подражаетъ Гильому де Кастро, видно было, сколько онъ отличается отъ послѣдняго. Дальнѣйшее сравненіе было бы еще болѣе поразительно. Сидъ въ испанской драмѣ не только самый храбрый изъ рыцарей, онъ тоже самый религіозный и самый набожный; онъ въ данный моментъ и самый ревностный пилигримъ. Въ этомъ смыслѣ есть очень характеристичная сцена. Во время второй просьбы Химены къ королю, когда монархъ рѣшается объявить о предложенномъ ею вызовѣ на поединокъ, съ такимъ условіемъ, что, кто принесетъ ей голову Родриго, тому, если онъ будетъ благороднаго происхожденія и равный ей, она отдастъ все свое имѣніе вмѣстѣ со своею рукою, Родриго во время этихъ переговоровъ отправился на поклоненіе, въ сопровожденіи двухъ оруженосцевъ, къ святому Іакову Гали-

цiйскому, для очищенiя своихъ грѣховъ; въ дорогѣ съ нимъ приключилось трогательное происшествiе, съ давнихъ поръ извѣстное по преданiю и, повидимому, вполнѣ чуждое главному дѣйствiю. Въ гористомъ лѣсу слышны стоны: онъ первый ихъ различаетъ, потому что товарищи его говорятъ, что они ничего не слышатъ, и пока они усаживаются, чтобы закусить въ тѣни, стоны снова становятся слышны; это жалоба одного прокаженнаго, который упалъ въ ровъ и зоветъ на помощь и умоляетъ прохожихъ во имя Христа. Оруженосцы и пастухъ, сопровождающiе Родриго, не смѣютъ подойти къ этому несчастному: одинъ Родриго идетъ прямо къ постигнутому бѣдствiемъ, вынимаетъ его, даже цѣлуетъ у него руку съ любовью, покрываетъ его своимъ плащемъ, заставляетъ ѣсть съ одного блюда съ собою, даетъ ему пить изъ своей фляжки, кладетъ его спать подлѣ себя подъ своимъ надзоромъ и привлекаетъ такимъ образомъ на себя самыя нѣжныя благословенiя этого несчастнаго, который провозглашаетъ его самымъ человѣколюбивымъ и самымъ благочестивымъ изъ рыцарей, привѣтствуетъ его именемъ *добраго Родриго,* именемъ стóящимъ имени *Сида* или *Господина,* которые дали ему покоренные мавры. Но послѣ сего прокаженный вдругъ встаетъ, преобразуется и привѣтствуетъ его именемъ *великаго Сида!* великаго Родриго! Онъ дохнулъ на него, возвратилъ ему его плащъ весь пропитанный божественнымъ благоуханiемъ; затѣмъ исчезаетъ и снова появляется въ бѣлой туникѣ въ облакѣ; этотъ прокаженный, это самъ Лазарь, который обѣщалъ ему въ награду за его благодѣянiе, принятое Богомъ, непобѣдимую побѣду надъ всѣми, даже послѣ его смерти. Чудная сцена, истинная картина святости, но съ характеромъ нацiональнымъ и чисто испанскимъ. Это невозможно было даже мелькомъ показать во Францiи: все было бы испорчено. Сто лѣтъ уже прошло тогда, какъ *мистерiи* и *чудеса* были изгнаны изъ нашего театра. Корнель взялъ и долженъ былъ взять только Сида, образецъ любви и чести, такого и нужно было, чтобы вызвать слезы у юнаго герцога Энгiенскаго и всего мужественнаго юношества. Изъ очень интересной и богатой, но очень разбросанной, скорѣе бiографической, чѣмъ драматической пьесы, онъ выкроилъ Сида вполнѣ французскаго, Сида на подобiе Парижа.

Не могу не вспомнить по этому поводу разбора ученаго

Форіеля, профессорской лекціи, читанной тридцать лѣтъ тому назадъ на словесномъ факультетѣ. Форіель, отличавшійся въ такого рода сравненіяхъ, съ его безпристрастіемъ, рѣдко склонялся въ пользу нашей литературы, сравнивая обоихъ Сидовъ, замѣчалъ, какъ различіе, частыя, постоянныя сокращенія, сдѣланныя Корнелемъ въ самыхъ развитыхъ сценахъ оригинала, кромѣ того, пропуски, упрощенія всякаго рода. У Корнеля, прибавлялъ онъ съ нѣсколько ироническимъ смѣхомъ, всѣ лица какъ будто *работаютъ по часамъ,* такъ они спѣшатъ сдѣлать какъ можно больше въ наименьшее количество времени! Это потому, что Корнель зналъ свою французскую публику, такую торопливую, такую нетерпѣливую, съ которою слѣдуетъ хватать за волоса случайность, — случайность, эту быстро-летящую богиню, французскую саму по себѣ, которая часто одна даетъ побѣду.

У самыхъ почтенныхъ ученыхъ другая забота, забота о полной истинѣ; хвалю ихъ за это и поклоняюсь имъ. Ихъ метода есть метода чистой науки, а не искусства; такъ дѣйствовалъ Форіель; такъ дѣйствуетъ теперь Г. Вигье, взвѣсившій снова Сида на своихъ не менѣе тонкихъ и точныхъ вѣсахъ; на этотъ разъ онъ не склонилъ чашку вѣсовъ къ его невыгодѣ.

Г. Вигье, этотъ ученый соревнователь и современникъ всѣхъ нашихъ мастеровъ, напрасно думаетъ, что его не читали и не воспользовались его превосходнымъ трудомъ, за то, что онъ иначе велъ дѣло передъ публикою, которая также нами управляетъ, и которую мы должны удовлетворить. Мы должны были здѣсь заняться только всѣмъ извѣстнымъ Сидомъ, этимъ великолѣпнымъ плодомъ отъ прививки, сдѣланной Корнелемъ на кастильскомъ деревѣ. Г. Вигье сдѣлалъ больше: въ сочиненіи тончайшаго сравнительнаго разбора, предполагающаго самое тонкое знаніе обоихъ языковъ, онъ старался ввести насъ въ тайну прозябанія и перерожденія растительнаго сока; онъ изучилъ и инъектировалъ отъ начала мельчайшія фибры и тончайшіе капилярные сосуды. Нельзя себѣ представить великаго Корнеля, дѣлающаго свой медъ на подобіе пчелы: Г. Вигье однако подсмотрѣлъ его работу и показалъ намъ его въ этомъ новомъ освѣщеніи. Каждый занимающійся и обладающій хорошимъ вкусомъ человѣкъ прочтетъ его съ интересомъ и пользою.

Наша критика необходимо болѣе внѣшняя; мы указываемъ только на то, что бросается въ глаза. Французскій Сидъ былъ великимъ событіемъ въ исторіи литературы. Справедливо было сказано: все, что проходитъ чрезъ Францію, быстро достигаетъ извѣстности и вліянія. Съ тѣхъ поръ уже казалось, что для умственныхъ произведеній Парижъ былъ какъ бы зрительнымъ и слуховымъ центромъ Европы, фокусомъ свѣта и звука. Корнель, создавая французскаго Сида изъ испанскаго, однимъ разомъ сдѣлалъ его свѣтскимъ и популярнымъ; только и нужно было, чтобъ онъ вышелъ изъ своего полуострова. Справедливо было замѣчено о Донъ-Жуанѣ: ему надо было пройти чрезъ подражаніе Мольера, чтобы Моцартъ положилъ его потомъ на музыку, и чтобъ онъ сталъ извѣстнымъ всемірнымъ типомъ. То же и съ Сидомъ: благодаря Корнелю, онъ въ нѣсколько лѣтъ обошелъ всю Европу. Въ библіотекѣ Корнеля, по словамъ Фонтенеля, былъ Сидъ переведенъ на всѣ европейскіе языки; его пьесы были даже снова переведены на испанскій языкъ; по крайней мѣрѣ нашли подражателя въ Діаманте, котораго Вольтеръ слишкомъ легкомысленно считалъ однимъ изъ предшественниковъ Корнеля. Сидъ болѣе всѣхъ пьесъ способствовалъ утвержденію характера театра на всѣхъ сценахъ континента въ продолженіе болѣе столѣтія. Въ Германіи, переведенный сперва Клаусомъ и Грефлингеромъ, Сидъ подалъ опять сигналъ къ подражанію французамъ, которое господствовало до Лессинга. Никогда еще успѣхъ не былъ такимъ всеобщимъ.

Сентъ-Бёвъ.

Аристотель въ произведеніяхъ Корнеля.

Всѣ правила Аристотеля разсчитаны на то, чтобы, при помощи ихъ, трагедія могла произвести самое сильное впечатлѣніе. Что же дѣлаетъ съ ними Корнель? Онъ передаетъ ихъ въ искаженномъ видѣ и довольно плохо, а такъ какъ онъ всетаки и при этомъ находилъ ихъ еще очень строгими, то для каждаго пріискиваетъ какое-нибудь *смягченіе, благопріятное толкованіе,* лишаетъ ихъ силы и коверкаетъ, хитро переталковываетъ и сводитъ ни къ чему. А для чего? — „Для того, чтобы

не отвергнуть многихъ произведеній, которыя имѣли успѣхъ на нашихъ сценахъ“. Уважительная причина!

Я вкратцѣ коснусь главныхъ пунктовъ его теоріи.

1. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать сострадание и страхъ“. А Корнель говоритъ: — о, да! но какъ случится; не всегда нужно то и другое вмѣстѣ. Мы довольствуемся и однимъ — теперь состраданіемъ безъ страха, а въ другой разъ страхомъ безъ состраданія. А иначе въ какомъ бы положеніи очутился я, великій Корнель, съ моимъ Родригомъ и моею Хименою? Эти добрыя дѣти возбуждаютъ состраданіе и — въ сильной степени, но страхъ — едва ли. А съ другой стороны, что будетъ съ моею Клеопатрою, съ моимъ Прузіемъ, съ моимъ Фокою? Кто можетъ чувствовать состраданіе къ этимъ негодяямъ? Однако страхъ они возбуждаютъ.— Такъ думалъ Корнель, и французы были согласны съ нимъ.

2. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать состраданіе и страхъ“, понятное дѣло, при посредствѣ одного и того же лица. Корнель говоритъ: „если такъ случится, то отлично; но въ этомъ крайней нужды нѣтъ: можно прибѣгать къ помощи разныхъ лицъ, чтобы возбудить два эти чувства, какъ я это сдѣлалъ въ моей *Родогюнѣ*“. Такъ поступилъ Корнель, и французы поступаютъ по его образцу.

3. Аристотель говоритъ: „состраданіемъ и страхомъ, которые возбуждаетъ трагедія, должны очищаться наше состраданіе и нашъ страхъ и все, относящееся къ нимъ“. Корнель объ этомъ ничего не знаетъ и воображаетъ, будто Аристотель хочетъ сказать: трагедія возбуждаетъ наше состраданіе для того, чтобы возбудить страхъ и этимъ страхомъ очистить въ насъ страсти, которыми навлекло на себя бѣдствіе лицо, вызвавшее сожалѣніе. Не буду говорить о достоинствѣ этой цѣли. Достаточно сказать, что это не цѣль Аристотеля; и что, такъ какъ Корнель придалъ совершенно иную цѣль своимъ трагедіямъ, самыя трагедіи его должны были сдѣлаться совсѣмъ другими произведеніями, чѣмъ тѣ, на основаніи которыхъ Аристотель говоритъ о своей цѣли. Трагедіи его должны были сдѣлаться не настоящими трагедіями. Но такими сдѣлались не только его творенія, но и всѣ французскія трагедіи, потому что авторы ихъ задавались цѣлью не Аристотеля, а Корнеля... Я знаю разныя французскія пьесы, въ которыхъ очень хорошо изображаются печальныя послѣдствія извѣстной страсти. Изъ

нихъ можно извлечь много хорошихъ уроковъ относительно этой страсти. Но я не знаю ни одной пьесы, которая возбуждала бы мое сострадаціе въ такой степени, въ какой должна его возбуждать трагедія, а я знаю положительно изъ разныхъ греческихъ и англійскихъ пьесъ, что она можетъ его возбуждать въ этой степени. Французскія трагедіи — это пьесы весьма изящныя, весьма поучительныя, это произведенія, по моему мнѣнію, достойныя всякой похвалы, только это — не трагедіи. Авторы ихъ были люди, несомнѣнно, даровитые, и иные изъ нихъ занимаютъ видное мѣсто въ ряду поэтовъ. Но они не трагическіе поэты, и ихъ Корнель, Расинъ, Кребильонъ и Вольтеръ имѣютъ очень мало или вовсе не имѣютъ тѣхъ качествъ, которыя Софокла сдѣлали Софокломъ, Эврипида — Эврипидомъ, а Шекспира — Шекспиромъ.

4. Аристотель говоритъ: „не слѣдуетъ въ трагедіи изображать несчастнымъ вполнѣ добродѣтельнаго человѣка безъ всякой вины со стороны его, потому что это возмутительно“. „Совершенно справедливо“, говоритъ Корнель: „такой исходъ возбуждаетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто является виновникомъ страданія, чѣмъ сочувствіе къ тому, кого оно постигло. Поэтому первое чувство, которое собственно не должно вызываться трагедіей, при неособенно искусной обработкѣ, заглушило бы второе, которое по настоящему должно быть возбуждено. Зритель ушелъ бы съ представленія недовольный, потому что слишкомъ много гнѣвнаго чувства примѣшалось бы къ состраданію, которое оставило бы пріятное впечатлѣніе, будь оно одно. Но, прибавляетъ онъ, „если причина устранится, если поэтъ поведетъ дѣло такъ, что добродѣтельный, переносящій страданія, возбуждаетъ больше состраданія къ себѣ, чѣмъ досады на того, кто его заставляетъ страдать, — что тогда?“ — „О, въ такомъ случаѣ“, говоритъ Корнель, „я полагаю, что не слѣдуетъ стѣсняться изображать на сценѣ и самыхъ добродѣтельныхъ людей въ бѣдственномъ положеніи“. Я не понимаю, какъ можно говорить такія очевидныя нелѣпости, возражая философу, какъ можно дѣлать видъ, будто его понимаешь, заставляя его говорить такія вещи, о которыхъ онъ никогда и не думалъ.

Ровно ничѣмъ незаслуженное несчастіе хорошаго человѣка, говоритъ Аристотель, не можетъ быть сюжетомъ для трагедіи, потому что оно возмутительно. Это *потому что*, эту причину,

Корнель превращаетъ въ простое условіе, при которомъ событіе перестаетъ быть трагичнымъ. Аристотель говоритъ: это безусловно возмутительно, а потому и не трагично; а Корнель говоритъ: это не трагично постольку, поскольку возмутительно. Этотъ возмутительный характеръ Аристотель видитъ въ самомъ родѣ бѣдствія, а Корнель полагаетъ его въ томъ негодованіи, которое возбуждается имъ противъ виновника его. Онъ не видитъ или не хочетъ видѣть, что то возмутительное есть нѣчто совершенно иное, чѣмъ это негодованіе, что если послѣдняго даже и совсѣмъ не будетъ, то первое можетъ обнаруживаться въ полной мѣрѣ. Достаточно того, что благодаря этому quid pro quo, повидимому, получается оправданіе для нѣкоторыхъ его пьесъ, въ которыхъ онъ такимъ образомъ не видитъ погрѣшностей противъ правилъ Аристотеля. Напротивъ, онъ настолько высокомѣренъ, что воображаетъ, будто у Аристотеля былъ просто недостатокъ въ подобныхъ пьесахъ, чтобы на основаніи ихъ еще болѣе ограничить свое ученіе и вывести изъ нихъ разные способы, — какъ, несмотря на все это, несчастіе человѣка вполнѣ достойнаго можетъ быть сюжетомъ трагедіи. „Вотъ“ говоритъ онъ, „два или три способа, которыхъ Аристотель, можетъ быть, не былъ въ состояніи принять въ соображеніе, потому что примѣровъ имъ еще не было на сценѣ въ его время“. И у кого беретъ онъ эти примѣры? У кого же, какъ не у себя самого? И какіе эти два или три способа? Мы сейчасъ увидимъ. — „Первый способъ тотъ, когда человѣкъ вполнѣ добродѣтельный терпитъ гоненія отъ человѣка вполнѣ порочнаго, но избѣгаетъ опасности, такъ что человѣкъ порочный самъ запутывается въ собственныхъ сѣтяхъ, какъ это мы видимъ въ *Родогюнѣ* и *Геракліи*. Было бы совсѣмъ изъ рукъ вонъ, если бы въ первой пьесѣ погибли Антіалъ и Родогюна, во второй Гераклій, Пульхерій и Маркіанъ, а Клеопатра (въ *Родогюнѣ*) и Фока (въ *Геракліи*) восторжествовали. Несчастіе первыхъ возбуждаетъ наше состраданіе, незаглушаемое тѣмъ отвращеніемъ, какое мы чувствуемъ къ ихъ гонителю; мы постоянно надѣемся, что произойдетъ какая-нибудь счастливая случайность, которая не дастъ имъ погибнуть“. Въ сущности этотъ способъ вовсе не подходитъ къ тому случаю, о которомъ идетъ рѣчь. Вѣдь согласно съ нимъ добродѣтельный человѣкъ не дѣлается несчастнымъ, а несчастіе еще только предстоитъ ему. Это можетъ вызвать

сочувственное опасеніе за него, нисколько не возмущая насъ.— А теперь перейдемъ ко второму способу. „Можетъ случиться также", говоритъ Корнель, „что весьма добродѣтельный человѣкъ терпитъ преслѣдованіе и гибнетъ по волѣ другого человѣка, не на столько порочнаго, чтобы возбуждать въ насъ сильное негодованіе: преслѣдуя добродѣтельнаго, онъ дѣлаетъ это больше по слабости характера, чѣмъ по злобѣ. Если Феликсъ допускаетъ погибнуть зятя своего Поліевкта, то дѣлаетъ это не по непримиримой злобѣ къ христіанамъ, которая могла бы намъ внушать презрѣніе къ нему, а просто по раболѣпной трусости. Онъ боится пощадить его въ присутствіи Севера, потому что страшится его ненависти и мести. Мы, конечно, чувствуемъ нѣкоторое негодованіе противъ него и порицаемъ его поступокъ; но это негодованіе не пересиливаетъ нашего состраданія и нисколько не мѣшаетъ зрителямъ вполнѣ примириться съ нимъ въ концѣ пьесы, послѣ его обращенія въ христіанство..." Личности съ характеромъ робкимъ, колеблющимся, нерѣшительнымъ, какъ Феликсъ, было бы неумѣстно выводить въ подобныхъ пьесахъ. Сверхъ того они и сами по себѣ дѣлаютъ пьесу холодною и непріятною, нисколько не смягчая ея возмутительнаго характера. Возмутительное, какъ уже сказано, заключается не въ томъ негодованіи или отвращеніи, которое онѣ возбуждаютъ, а въ томъ, что несчастіе поражаетъ лицъ безвинныхъ. Какъ скоро оно поражаетъ ихъ безвинно, то намъ все равно, жестоки ли ихъ преслѣдователи, или слабохарактерны, поступаютъ ли они съ ними жестоко предумышленно, или безъ предвзятой цѣли. Возмутительна сама по себѣ та мысль, что могутъ быть люди, терпящіе бѣдствіе безъ всякой вины съ своей стороны. Язычники старались по возможности отдалить отъ себя эту возмутительную мысль, а мы будемъ развивать ее? Довольно съ насъ и такихъ зрѣлищъ, которыя ее поддерживаютъ! И религія и разумъ не должны ли убѣждать насъ въ томъ, что она столько же ложна, сколько и богохульна?

5. Корнель высказываетъ свои возраженія и противъ того, что Аристотель говоритъ о непригодности для трагедіи совершенно порочнаго героя, такъ какъ его несчастіе не можетъ возбудить въ насъ ни состраданія, ни страха. Впрочемъ и онъ согласенъ, что состраданія онъ возбудить не можетъ, но страхъ, по его мнѣнію, можетъ. Хотя ни одинъ изъ зрителей не счи-

таетъ себя способнымъ къ такимъ преступленіямъ, слѣдовательно и не страшится въ полной мѣрѣ такого же несчастія, однако каждый можетъ имѣть въ себѣ какой-нибудь недостатокъ, близкій къ этимъ порокамъ, и научиться быть настороже вслѣдствіе страха хотя передъ менѣе тяжелыми, но все-таки печальными его послѣдствіями. Но этотъ выводъ основанъ на ложномъ понятіи, какое имѣлъ Корнель о страхѣ и объ очищеніи страстей, которыя должны возбуждать трагедіи, и тутъ онъ противорѣчитъ самъ себѣ. Я уже доказалъ, что возбужденіе состраданія немыслимо безъ возбужденія страха, и если бы злодѣй могъ возбудить въ насъ страхъ, то непремѣнно возбудилъ бы и состраданіе. А такъ какъ онъ не въ состояніи сдѣлать послѣдняго, съ чѣмъ согласенъ и Корнель, то для него невозможно и первое, а потому онъ и не можетъ споспѣшествовать достиженію цѣли трагедіи. Аристотель считаетъ его къ этому еще болѣе неспособнымъ, чѣмъ человѣка вполнѣ добродѣтельнаго; онъ положительно требуетъ, чтобы въ томъ случаѣ, если нельзя взять героя среднихъ качествъ, выбирали скорѣе хорошаго, чѣмъ дурного. Причина ясна! человѣкъ можетъ быть очень хорошимъ и все-таки имѣть не одну слабость, сдѣлать не одинъ проступокъ, которымъ онъ навлекаетъ на себя тяжкое бѣдствіе, внушающее намъ состраданіе и огорченіе, ни мало не возмущая насъ, потому что это — естественное слѣдствіе его проступка.

6. Наконецъ, какъ превратно истолковано первое и самое существенное качество, котораго Аристотель требуетъ относительно характеровъ трагическихъ героевъ! Характеры должны быть честны. Честны? говоритъ Корнель. „Если здѣсь *честны* употреблено въ смыслѣ добродѣтельныхъ качествъ, то получится плохой выводъ относительно многихъ древнихъ и новыхъ трагедій, въ которыхъ встрѣчается довольно много личностей дурныхъ и порочныхъ или по крайней мѣрѣ съ такими слабостями, которыя совсѣмъ не уживаются съ *добродѣтелью*. Онъ особенно боится за свою Клеопатру въ *Родогюнѣ*. Поэтому честности, которой требуетъ Аристотель, онъ не хочетъ принимать въ смыслѣ нравственной безукоризненности; это, вѣроятно, другого рода хорошее качество, которое — какъ совмѣстимо съ нравственнымъ зломъ, такъ и съ нравственнымъ благомъ. Однако, Аристотель прямо говоритъ о нравственномъ качествѣ, только, по его понятіямъ, лица добродѣтельныя и

лица, при извѣстныхъ условіяхъ обнаруживающія добродѣтельныя качества, — не одно то же. Корнель связываетъ совершенно ложное понятіе со словомъ *характеры,* и онъ не понялъ, что такое цѣль (Προαίρεσις — у Аристотеля, собственно преднамѣренность), въ силу которой свободныя дѣйствія человѣка, по ученію нашего міроваго мудреца, доказываютъ хорошую нравственность.

Я не могу здѣсь вдаваться въ подробныя разъясненія. Здѣсь важно только показать, какую неудачную уловку придумалъ Корнель, сбившись съ вѣрнаго пути. Уловка его клонилась къ тому, чтобы показать, что Аристотель подъ хорошими нравами разумѣетъ блестящій или возвышенный характеръ какой-либо добродѣтельной или порочной склонности, какая или свойственна изображенному лицу, или удобно можетъ быть ему приписана: Клеопатра, въ *Родогюнѣ*", говоритъ онъ, „до крайности зла; нѣтъ такого убійства, котораго бы она погнушалась, лишь бы только съ его помощью удержаться на престолѣ, который ставитъ выше всего на свѣтѣ, — такъ сильно въ ней властолюбіе. Но всѣ ея преступленія сопряжены съ нѣкоторымъ величіемъ души, и въ ней есть нѣчто столь возвышенное, что, осуждая ея поступки, они все-таки должны удивляться тому источнику, изъ котораго они проистекаютъ. То же самое позволю себѣ сказать и о *Лжецѣ.* Безспорно, лганье — привычка дурная; но Дорантъ лжетъ съ такимъ присутствіемъ духа, съ такимъ одушевленіемъ, что этотъ недостатокъ какъ-то хорошо идетъ къ нему, и зрители невольно сознаются, что талантъ такъ лгать есть такой порокъ, къ которому не способенъ ни одинъ глупецъ". Трудно было, поистинѣ, напасть Корнелю на сюжетъ болѣе пагубный! Приведите эту мысль въ исполненіе, и трагедія утратитъ всякую правду, всякое очарованіе, всякое нравственное значеніе! Добродѣтель, всегда простая и скромная, благодаря этой блестящей личности, сдѣлается суетною и романтичною, а порокъ покроется такимъ лоскомъ, который ослѣпитъ насъ, съ какой бы точки зрѣнія мы ни смотрѣли на него. Неразумно стараться отклонить отъ порока, лишь указывая на его печальныя послѣдствія и скрывая при этомъ его внутреннее безобразіе. Послѣдствія случайны, и опытъ показываетъ, что они столь же часто могутъ быть благопріятными, какъ и печальными. Это относится къ очищенію страстей, какъ его

разумѣлъ Корнель. Но какъ я его себѣ представляю, и какъ училъ Аристотель, оно рѣшительно несовмѣстно съ этимъ обманчивымъ блескомъ. Фамильный лоскъ, придаваемый такимъ образомъ пороку, заставляетъ меня видѣть достоинства тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ, чувствовать состраданіе къ тому, что его не заслуживаетъ.

Правда, еще Дасье*) возражалъ противъ такого толкованія, но онъ опирался на шаткія основанія, и тѣ, которыя онъ приводитъ въ свою пользу заодно съ патеромъ ле-Боссю**), почти столь же вредны, по крайней мѣрѣ могутъ быть столь же вредными для поэтическихъ достоинствъ пьесы. Именно онъ полагаетъ, что выраженіе *нравы должны быть хороши* значитъ только, что они должны быть хорошо изображены (qu'elles soient bien marquées). Конечно, это — законъ, который, вѣрно понятый, на своемъ мѣстѣ заслуживаетъ полнаго вниманія драматическаго поэта. Но вѣдь французскіе образцы ясно показываютъ, что выраженіе *хорошо изображать* принимается въ смыслѣ *сильнаго изображенія*. Изображеніе получалось слишкомъ преувеличеннымъ, накладывали слишкомъ густо краски, такъ что охарактеризованныя лица обращались въ олицетворенные характеры, люди порочные или добродѣтельные стали сухими скелетами людей порочныхъ или добродѣтельныхъ.

Лессингъ.

Ложноклассическая теорія въ произведеніяхъ Расина.

Самымъ блестящимъ выраженіемъ системы французской трагедіи, установившейся окончательно во времена Корнеля, былъ Расинъ († 1699 г.). Въ свое время французы себѣ приписывали только развитіе этой системы и усовершенствованіе

---

*) Андре Дасье (1651—1722) — французскій ученый, переводчикъ поэтики Аристотеля.

**) Рене ле-Боссю (род. въ Парижѣ, 1631—1680), изучалъ богословіе въ Нантеррѣ, а потомъ посвятилъ себя учительской дѣятельности, былъ настоятелемъ въ Шатрѣ ордена св. Женевьевы, библіотекаремъ въ Парижѣ. Послѣдній годъ своей жизни онъ провелъ въ уединеніи и издалъ въ 1675 г. Traité du poëme épique, довольно большое сочиненіе.

по ней трагедіи; начало же ея выводили изъ ученія Аристотеля и подражанія древнимъ. Но кажется, что въ этомъ случаѣ честь изобрѣтенія и усовершенствованія принадлежитъ однимъ французамъ; потому что у Аристотеля мы не находимъ и сотой доли всѣхъ тѣхъ правилъ, которыя съ такимъ догматизмомъ и подробностью изложены въ кодексѣ французской трагедіи. Отличительная черта классико-французской теоріи драмы, имѣвшей въ свое время огромное вліяніе на всѣ европейскіе театры, заключается въ ея безусловномъ вѣрованіи въ непогрѣшительность своихъ правилъ и вслѣдствіе того въ слѣпомъ подчиненіи правилу. И критикъ, и поэтъ заботятся только объ одномъ — о соблюденіи правила. Гдѣ соблюдены правила, тамъ должна быть и красота, гдѣ нѣтъ правилъ не можетъ быть и красоты, сколько бы чувство и вкусъ ни увѣряли въ противномъ. Въ этомъ отношеніи прежніе французскіе критики могутъ быть сравнены съ медикомъ, который вздумалъ бы главнымъ предметомъ своей заботы поставить не здоровье больного, а одну правильность лѣченія, по предписаніямъ системы. Пусть умираетъ больной, лишь бы лѣченіе было lege artis, и пусть не радуется выздоровленію, когда оно случилось не по правиламъ теоріи. Слѣдствіемъ мелочной заботливости и соблюденія разныхъ условныхъ предписаній и правилъ теоріи была крайняя искусственность французской трагедіи. Трагедія школы мнимаго подражанія древнимъ — не свободное произведеніе искусства, не внушеніе вкуса и художественнаго чувства, а осуществленіе отвлеченной теоріи. Вкусъ и геній могутъ проявлять себя сколько имъ угодно, но не иначе какъ въ предписанной формѣ и по указаннымъ правиламъ. Что касается самыхъ правилъ, соблюденіе коихъ считалось необходимымъ условіемъ трагедіи, то главнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: содержаніе трагедіи должно быть заимствовано изъ миѳологіи или древней исторіи, потому что сюжеты изъ новой исторіи не соотвѣтствуютъ достоинству трагедіи; въ трагедіи должны быть соблюдены въ точности три единства: дѣйствія, времени и мѣста; каждая правильная трагедія должна быть непремѣнно въ 5-ти актахъ. Ни одно изъ этихъ правилъ, за исключеніемъ правила единства дѣйствія, и то въ извѣстномъ смыслѣ, не выдерживаетъ критики.

Не говоря уже о томъ, что иноземное содержаніе лишало драму народнаго характера и слѣдовательно одного изъ ея

существенныхъ достоинствъ, оно имѣло еще и ту невыгоду, что требовало отъ поэта, для соблюденія исторической и поэтической истины, совершеннаго знанія исторіи или по крайней мѣрѣ, вѣрнаго пониманія духа тѣхъ временъ, изъ которыхъ онъ заимствовалъ содержаніе своей пьесы. Но драматическіе поэты Франціи мало заботились о выполненіи сего труднаго требованія; поэтому лица ихъ трагедіи по однимъ только названіямъ принадлежатъ миѳологіи и древности, по нравамъ же и понятіямъ — современному поэту французскому обществу. Отсюда вся интрига пьесы является въ ложномъ свѣтѣ, поэтическая истина исчезаетъ, характеры принимаютъ видъ олицетвореній извѣстныхъ сторонъ человѣческой природы. Къ этому прибавимъ, что правило единства времени, повелѣвая поэту развитіе всей интриги включать въ короткій срокъ 24 часовъ, заставляло его часто обрѣзывать дѣйствіе, разсказывать въ скучномъ и прозаическомъ изложеніи то, что слѣдовало бы представить на сценѣ, не давало ему возможности раскрыть тѣхъ явленій жизни, тѣхъ сторонъ человѣческой природы, которыхъ весь смыслъ часто заключается во вліяніи времени на жизнь и характеръ человѣка.

Правило единства мѣста, приковывая дѣйствіе французскихъ трагедій къ одному мѣсту, дѣлая переднюю дворца постояннымъ мѣстомъ свиданія всѣхъ дѣйствующихъ лицъ пьесы, лишало трагедію внѣшняго великолѣпія, заставляло поэтовъ прибѣгать къ наперсникамъ и другимъ ненужнымъ лицамъ для того единственно, чтобы въ уста ихъ вложить описаніе событій, совершившихся внѣ тѣсныхъ предѣловъ неизмѣнной сцены дѣйствія французскихъ трагедій. Наконецъ требованіе пяти актовъ, основанное на томъ, что греческія трагедіи имѣютъ обыкновенно по пяти эпейзодіоновъ, заставляло часто дѣйствія пьесы, рѣзко отдѣлявшіяся другъ отъ друга, включать въ одинъ актъ, и дѣйствія, непрерывно продолжающіяся, разбивать на части. Такимъ образомъ мы видимъ, что французскіе трагики, заботясь о правильности, основанной на предписаніяхъ отвлеченной теоріи, должны были приносить ей въ жертву жизнь, естественность и дѣйствительную красоту драмы.

Надо отдать справедливость Расину, что онъ сдѣлалъ для французской трагедіи все, что только вкусъ и дарованіе могли сдѣлать для нея при выше изложенныхъ ея условіяхъ. Если трагедіи Расина и суть игрушки, лишенныя жизни и само-

бытности, то игрушки блестящія, плѣняющія насъ изяществомъ отдѣлки какъ въ частяхъ, такъ и въ цѣломъ.

Упрекаютъ Расина болѣе всего въ томъ, что онъ, приписывая лицамъ баснословной древности понятія, утонченные нравы и рыцарскую любезность временъ Людовика XIV, лишилъ трагедію свою исторической вѣрности и правдоподобія. Напр., у Расина, вопреки общественному положенію женщины у древнихъ, идетъ рѣчь объ избраніи Федры правительницею государства, послѣ смерти Тезея; вопреки понятію древнихъ о приличіи и нравственности, Герміона, пылая любовью къ Пирру, живетъ въ его дворцѣ одна, безъ отца или брата. Въ Ифигеніи Ахиллъ представленъ самымъ доблестнымъ паладиномъ, восторженнымъ поклонникомъ чести и красоты, а между тѣмъ его соотечественники совершаютъ человѣческія жертвоприношенія. Но можно простить Расину несообразности этого рода, вспомнивъ, что въ нихъ-то и выражались нравы современнаго ему общества, заключалась тайна связи его трагедіи съ жизнью, причина, по которой онѣ такъ были понятны, близки и такъ нравились публикѣ. Лучшее изъ драматическихъ произведеній Расина — Гоѳолія. Другія его трагедіи суть: Андромаха, Британикъ, Берениса, Баязетъ, Митридатъ, Ифигенія, Федра, Эсѳирь.

Туловъ.

Теорія драмы Расина.

Какъ понималъ Расинъ драматическое искусство?

Расинъ въ трагедіи представляетъ возвращеніе къ естественнымъ чувствамъ и истиннымъ нравамъ, которыхъ представителемъ и начинателемъ явился Мольеръ въ комедіи. Не надо забывать, что прямое вліяніе Мольера на Расина вначалѣ должно было быть великимъ. „Общество четырехъ друзей“ (Мольеръ, Лафонтенъ, Буало, Расинъ), о которыхъ говоритъ Лафонтенъ въ своей „Психеѣ“, продолжается отъ 1660 до 1665 года, то-есть въ то время, когда Расину было отъ 20 до 25 лѣтъ, а Мольеру отъ 38 до 53. Авторитетъ возраста могъ придать совѣтамъ Мольера вѣсъ настоящихъ правилъ хорошаго вкуса.

Примемъ въ расчетъ, кромѣ того, что въ это время Расинъ

былъ еще ученикомъ, только начинающимъ литераторомъ, между тѣмъ какъ Мольеръ былъ уже директоромъ театра, уже извѣстнымъ авторомъ, въ хорошихъ отношеніяхъ со дворомъ, человѣкомъ важнымъ въ городѣ и всѣмъ извѣстнымъ; вспомнимъ, что онъ не признаетъ первыхъ опытовъ Расина, объясняетъ ему причины своего отказа, предлагаетъ ему сюжеты, работаетъ съ нимъ, играетъ наконецъ его первыя трагедіи въ то время, когда самъ даетъ своему театру „*Школу женщинъ*" и „*Донъ-Жуана*, а двору первыя акты *Тартюфа*". Итакъ, между Мольеромъ и Расиномъ были отношенія учителя къ ученику и знаменитаго автора къ начинающему. Вліяніе одного на другого должно быть великимъ и продолжительнымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, кажется, что они понимали театръ одинаково, кромѣ различій, необходимо связанныхъ съ различными родами сочиненій; но и различія эти очень смягчались съ обѣихъ сторонъ. Расинъ почти высокомѣрно и энергично провозглашаетъ необходимость во всемъ возвращаться къ естественному и удаляться сверхъестественнаго, необыкновеннаго. Въ предисловіи къ Британнику онъ объявляетъ свой литературный манифестъ. „Вмѣсто дѣйствія простого, съ небольшимъ числомъ происшествій, какимъ и должно быть дѣйствіе, происходящее въ одинъ день, которое постепенно подвигается къ концу и поддерживается интересами и страстями дѣйстующихъ лицъ, слѣдовало бы пополнить это дѣйствіе множествомъ инцидентовъ... множествомъ театральныхъ поразительныхъ и неправдоподобныхъ эффектовъ, безконечной декламаціей.... Вотъ, безъ сомнѣнія, чѣмъ можно заставить возопить отъ удивленія этихъ господъ (его противниковъ)".

Вся теорія драмы Расина въ этой статьѣ. Сюжетъ несложный, мало событій, ничего поразительнаго, ничего неправдоподобнаго. *Дѣйствіе простое, послѣдовательность, игра интересовъ и страстей лицъ* и больше ничего. Для Корнеля трагедія была представленіемъ и развитіемъ на сценѣ великаго историческаго событія. Онъ искалъ „великихъ сюжетовъ"; Расинъ ищетъ только интересныхъ характеровъ.

Современники хорошо это видѣли съ самаго начала. Сентъ Евремонъ, партизанъ Корнеля, смѣется надъ этимъ нововведеніемъ Расина: „Признаюсь, были времена, когда надо было выбирать прекрасные сюжеты и ихъ разрабатывать. Не нужно больше ничего, кромѣ характеровъ... Расина предпочитаютъ

Корнелю, характеры одерживаютъ верхъ надъ сюжетами". А Сегрэ, усиливая, говоритъ:

У Расина недостаетъ матеріала... Въ одной сценѣ Корнеля больше матеріала, чѣмъ въ цѣлой пьесѣ Расина.

Послѣдній самъ сознается, но не извиняется въ этомъ, напротивъ ставитъ себѣ это въ заслугу. Можно сказать, что у него нѣтъ вкуса къ великимъ сюжетамъ. По поводу „Берениса" онъ пишетъ: „Давно хотѣлъ я испытать, буду ли въ состояніи написать трагедію съ тою простотою дѣйствія, какія такъ нравились древнимъ... Есть люди, полагающіе, что эта простота есть признакъ недостаточнаго вымысла. Они не думаютъ, что вымыселъ состоитъ въ умѣньи сдѣлать что-нибудь изъ ничего (то, что и было въ „*Беренисѣ*") и что множество приключеній всегда было убѣжищемъ для поэтовъ, не находившихъ въ своемъ геніи ни достаточнаго изобилія мыслей, ни достаточно силы, чтобы въ продолженіе пяти актовъ умѣть привязать зрителей дѣйствіемъ простымъ, поддержаннымъ силою страстей, красотою чувства и изяществомъ выраженія".

Вотъ чѣмъ была трагедія для него; тѣмъ же комедія была для Мольера. Мало сюжета, мало интриги. Но основаніе не въ этомъ. Основаніе, и почти все въ драмѣ, это изображеніе человѣческихъ страстей и развитіе ихъ послѣдствій. Но какихъ же страстей? Страстей общихъ всѣмъ людямъ, въ которыхъ люди того времени, когда онъ пишетъ, могли бы узнать себя.

Не слѣдуетъ, чтобы лица были слишкомъ совершенными, или чтобы были извергами; они стали бы неправдоподобными, и публика не узнала бы себя въ нихъ. „Слѣдуетъ придать нѣсколько слабости Ипполиту и сдѣлать его немного виновнымъ передъ отцомъ". Слѣдуетъ, чтобы Федра „не была ни вполнѣ виновна, ни вполнѣ невинна". Слѣдуетъ, чтобы добродѣтели дѣйствующихъ лицъ не были свободны отъ слабостей, и чтобы они впадали въ несчастіе по какой-либо ошибкѣ, которая заставила бы сожалѣть о нихъ, не возбуждая ненависти къ нимъ".

— Но обыкновенный сюжетъ, очень простое дѣйствіе, характеры безъ необыкновеннаго величія и списанные съ окружающихъ насъ людей, — это комедія. — Въ основаніи да, конечно; и ученикъ Мольера задумалъ трагедію не иначе, какъ комедію, которая кончается дурно. Онъ первый во Франціи сталъ ду-

мать, что между трагедіей и комедіей есть разница только въ степени, но не по существу. Его трагедія скорѣе интимная, чѣмъ историческая драма, потому что онъ скорѣе великій живописецъ страстей, чѣмъ творецъ великихъ идей. Только изъ основы комедіи можетъ выйти трагедія, и даже ужасная, или скорѣе, для Расина и для Мольера, обыкновенныя страсти человѣчества составляютъ общій матеріалъ, изъ котораго одинъ выводитъ комичное, а другой — жалобное и страшное. Для этого достаточно, чтобы одинъ показалъ страсти человѣческія съ ихъ легкими послѣдствіями, а другой тѣ же страсти съ великими слѣдствіями, до какихъ онѣ могутъ дойти.

Мольеръ беретъ обыкновенныхъ людей съ обыкновенными страстями и вводитъ ихъ въ такое дѣйствіе, которое выведетъ изъ ихъ страстей только неважное слѣдствіе. Расинъ беретъ тѣхъ же людей, ставитъ ихъ въ такое дѣйствіе, которое изъ этихъ страстей выводитъ великія послѣдствія, и мы получаемъ тотъ родъ трагедіи, хоторая чаще всего начинается какъ комедія и кончается какъ кровавая драма.

Это потому, что Мольеръ не выжимаетъ изъ этихъ страстей все то, что онѣ въ себѣ содержатъ; Расинъ доводитъ ихъ до крайности и показываетъ намъ весь заключавшійся въ нихъ ужасъ, откуда слѣдуетъ, что Мольеръ часто *даетъ подозрѣвать* трагическое въ человѣческихъ страстяхъ, между тѣмъ какъ Расинъ выставляетъ это напоказъ. *Скрытое* трагическое Мольера раскрывается у Расина и ярко освѣщается.

Въ Митридатѣ есть все, чѣмъ могъ быть Гарпагонъ, доведенный до крайности. Андромаха и Баязетъ — это любовныя неудовольствія, доведенныя до преступленія. Федра — комедія алькова, которая оканчивается домашнею трагедіей. Неронъ есть донъ-Жуанъ, болѣе пошлый, но и болѣе жестокій, чѣмъ въ комедіи.

Отсюда происходитъ то, что, когда Мольеръ далеко идетъ по этому склону къ трагическому, которое ему свойственно, и пока Расинъ только на полдорогѣ по тому же пути, они соприкасаются даже въ тонѣ. Сцены во второмъ актѣ Андромахи и сцены въ Мизантропѣ одного тона, и Вольтеръ замѣчаетъ, что въ Андромахѣ слишкомъ замѣтенъ слогъ комедіи.

Изъ трагедіи, задуманной такимъ образомъ, Расинъ вывелъ эффекты ужаса и жалости, до него неизвѣстные. Отъ этихъ обыкновенныхъ и доведенныхъ до ихъ пагубныхъ слѣдствій

страстей мы уже не получимъ возвышенныхъ и очищающихъ сильныхъ волненій, къ какимъ пріучилъ насъ Корнель. Но передъ нашими взорами будутъ выставлены бѣдствія человѣчества, возбуждающія въ сердцахъ нашихъ глубокую жалость. Мы получимъ то, что одинъ греческій авторъ сказалъ объ Эврипидѣ, которому Расинъ такъ часто подражалъ, страшное зрѣлище человѣческой души, раздираемой и искажаемой несчастіемъ.

Расинъ, что бы ни думала о немъ нѣкогда странно поверхностная критика, не *нѣженъ,* или бываетъ такимъ иногда въ выраженіи; онъ очень склоненъ итти до конца въ страшныхъ слѣдствіяхъ страсти, увлекающей человѣка и поражающей его, то-есть доводящей до преступленія, отчаянія, самоубійства, безумія. Андромаха оканчивается убійствомъ, самоубійствомъ и сценой безумія; Британикъ братоубійствомъ и припадкомъ изступленія; Баязетъ „великой рѣзней", которая удивляла г-жу де Севинье; Митридатъ и Ифигенія — самоубійствомъ, Федра — смертью сына, осужденнаго отцомъ, и самоубійствомъ, не считая сценъ помѣшательства и галлюцинацій, содержащихся въ этой пьесѣ; Гоѳолія оканчивается убійствомъ въ храмѣ. Только въ одной Беренисѣ нѣтъ ни убійства, ни припадковъ безумія; только въ Эсѳири развязка счастливая.

Корнель изобразилъ новое патетическое, — патетическіе восторги. Расинъ почти изобрѣлъ новую роковую судьбу, — судьбу сильныхъ страстей, хотя общихъ и обыкновенныхъ въ основаніи, которыя, овладѣвая людьми подобными намъ, въ подобномъ нашему положеніи, бросаетъ ихъ въ послѣднюю крайность, къ полной гибели, къ потерѣ ихъ добродѣтели, ихъ чести, ихъ разсудка... и, наконецъ, по словамъ Шекспира, „смерть въ концѣ всего".

Въ этомъ тайна его великаго владычества на сценѣ. Поколѣнія смѣняются, и всѣ приходятъ плакать и содрогаться передъ собственными страстями, такъ сильно изображенными, и бѣдствіями, которыя онѣ влекутъ за собою, не вынося изъ этого театра большого нравственнаго поученія, но тронутыя до глубины души тѣмъ, что въ простомъ приключеніи, въ какое можетъ впасть каждый изъ насъ, заключается столько горя, терзаній, томленія, несчастій и преступленій.

Фаге.

Трагедіи Расина и ихъ отличительный характеръ.

Спустя лѣтъ тридцать послѣ „Сида" вступилъ съ Корнелемъ въ состязаніе Расинъ (1639—1699). Ему первому далось великое искусство выражать поэтически даже и обыкновенное, никогда не являться ни напыщеннымъ, ни плоскимъ, и сливать всѣ частности въ гармонію цѣлаго, при чемъ, конечно, пріятный лоскъ рѣчи сглаживаетъ реалистическую характерность дикціи, такъ что всѣ дѣйствующія лица объясняются съ одинаково разборчивымъ изяществомъ. Свойственный романскимъ народамъ смыслъ формальной красоты ни у кого не выразился во Франціи съ такою ясною мѣрностью, какъ у Расина, друга Буало, котораго ученіямъ слѣдовалъ онъ съ величайшимъ вкусомъ. Нравиться и трогать, — вотъ что называлъ Расинъ главнымъ правиломъ, ради котораго установлены всѣ другія; но онъ подчинялся и послѣднимъ, и могъ дѣлать это тѣмъ скорѣе, что вмѣсто крупныхъ политическихъ интересовъ взялся за сердечныя собственно дѣла; изображеніе женской души съ колеблющимся приливомъ и отливомъ настроеній, изображеніе скорбей и радостей любви, — вотъ въ чемъ главная его сила, и если онъ держится еще за конфликтъ обязанностей, за ихъ симметрическую противоположность и взаимное столкновеніе, то не столько разсуждаетъ объ этомъ въ сентенціозныхъ антитезахъ, сколько непосредственно выказываетъ живую смѣну чувствъ и выводитъ ее въ дѣйствіи. Людовикъ XIV сосредоточилъ уже государство въ своей особѣ, но храбрость и галантерейность одушевляютъ его дворъ, и вотъ Расинъ предлагаетъ именно то, что хочется видѣть и слышать обществу въ подобномъ настроеніи. Греки, римляне, турки даютъ у него только свои имена для чисто французскихъ чувствъ и отношеній.

Благодаря Поръ-роялю, Расинъ получилъ классическое образованіе и вмѣстѣ религіозное направленіе. Оды, въ которыхъ онъ призывалъ нимфъ Сены на брачныя торжества короля и поручалъ музамъ возвѣщать громкую его славу, доставили ему пенсію, а съ нею и возможность совершенно посвятить себя поэзіи; онѣ показываютъ, до чего доходила тогда лесть великимъ міра, и какъ питала она въ нихъ дурь самообожанія.

„Өиваида“ Расина — не самостоятельный еще опытъ. Его „Александръ“ уступаетъ Корнелю въ изложеніи міровыхъ отношеній, но уже соперничаетъ съ нимъ во фразистомъ выраженіи геройскаго благородства чувствъ, патріотизма и любви. Трагедія „Андромаха“ обнаружила вслѣдъ затѣмъ своеобразное величіе Расина. Вѣрность, хранимая вдовой Гектора къ погибшему супругу, приходитъ у ней въ столкновеніе съ чувствомъ материнской любви, когда ей предстоитъ спасти малютку Астіанакса отдачею руки своей Пирру, родному сыну мужегубца Ахилла; она рѣшается это сдѣлать, но и умертвить себя передъ брачнымъ же алтаремъ. Изъ-за Андромахи Пирръ отлагаетъ союзъ съ дочерью Елены, Герміоной, страстно его любящей, но на которой сватается также и Орестъ. Трагически величаво то, что она соединяется добровольною смертью съ любимымъ человѣкомъ, отвернувшись отъ Ореста, ставшаго орудіемъ мстительной ея ревности. Все тутъ связано одно съ другимъ какъ нельзя лучше, и публика невольно была увлечена. Мы вообще ставимъ теперь выше „Британика“, да, по обрисовкѣ историческихъ характеровъ, онъ кажется мнѣ чуть ли не превосходнѣйшимъ созданіемъ всей французской литературы. Удачно выбранъ моментъ, когда сластолюбіе и жестокость Нерона разбиваютъ узы, которыя Сенека и Бурръ старались наложить на природный его нравъ; его развращаетъ лесть Нарцисса; властолюбіе матери его, Агриппины, оправдываетъ его намѣреніе стать, наконецъ, самимъ собой и дѣйствовать по своей волѣ. Непорочное, простое благородство души въ Британикѣ и Юніи составляетъ прекрасную ему противоположность. Правда, матеріалъ для поэта подготовленъ такимъ геніемъ, какъ Тацитъ, но и онъ, съ своей стороны, удивительно сумѣлъ воспользоваться данными историкомъ чертами. Къ этому привнесъ онъ еще знакомство съ дворомъ своего времени и съ господствующимъ при немъ тономъ; онъ умѣлъ въ легкихъ намекахъ сказать многое и, какъ Ванъ-Дейкъ въ портретной живописи, сквозь полную мѣры осанку и сквозь выглаженность лицевой стороны человѣка дать намъ заглянуть глубоко внутрь, въ самый омутъ страстнаго возбужденія. Напротивъ того, „Баязетъ“ съ его серальскими интригами честолюбія, любви, ревности и мести, былъ истинно-жалкимъ шагомъ назадъ; поэтъ перерядилъ здѣсь своихъ французовъ въ турецкое платье, но тонкой и глубокой характе-

ристики нѣтъ какъ нѣтъ. Въ „Беренисѣ" Расинъ изображаетъ намъ, какъ при воцареніи своемъ Титъ, озабоченный народнымъ благомъ и обязанностями властителя, разстается съ любимою имъ іудейскою царицей. Корнель въ подобномъ же сюжетѣ рѣшительнѣе обозначилъ римскій характеръ, Расинъ больше далъ почувствовать борьбу между долгомъ и невольной склонностью и съ гораздо большимъ знаніемъ сердца раскрылъ въ Беренисѣ приливы и отливы колеблющихся чувствъ счастья и горести, боязни и надежды; блаженство скорби въ личномъ самоотверженіи, когда требуетъ его общественное благо, звучитъ въ этой пьесѣ изъ самой глубины и вполнѣ отвѣчаетъ цѣлому, задуманному скорѣе идиллически, нежели трагично.

Гораздо опять богаче „Митридатъ". Пьеса открывается вѣстью объ его смерти, при чемъ видна уже вся противоположность его сыновей, сходящихся только въ одномъ, — въ любви къ прекрасной гречанкѣ Монимѣ, которую старый государь самъ избралъ себѣ невѣстою. Фарнакъ хочетъ теперь заключить унизительный миръ съ римлянами и овладѣть давно желанной милой; та, напротивъ, отвергаетъ его и обращается, моля о помощи, къ Ксифаресу, который остался вѣренъ отечеству и рѣшился бороться за независимость своего края. Бережно и деликатно обнаруживается тайна, что они и прежде взаимно любили другъ друга, но молча отказались отъ своей склонности изъ уваженія къ отцу. Что теперь вдругъ неожиданно появляется живой еще Митридатъ, Шлегель называлъ это похожимъ на комедію; да оно и могло бы, конечно, произвесть комическій эффектъ, только этого нѣтъ у Расина. Старикъ-герой озадачиваетъ насъ, напротивъ, своимъ величіемъ: послѣ страшнаго пораженія онъ не покидаетъ смѣлыхъ своихъ плановъ, онъ втягиваетъ въ нихъ своихъ сыновей, потомъ отчасти разгадываетъ отношенія ихъ къ Монимѣ, отчасти еще недоумѣваетъ, и, наконецъ, падая въ смертельной битвѣ, съ благословеніемъ передаетъ возлюбленную Ксифаресу, оказавшему на дѣлѣ благородство своихъ чувствъ. Разразившаяся надъ нимъ мучительная душевная борьба является искупляющею жертвой за тотъ самовластный нравъ, который хотѣлъ повелѣвать и сердцами, не заботясь объ ихъ сокрушеніи, а кроткое, высокое благородство Монимы дѣлаетъ ее одною изъ тѣхъ фигуръ, въ которыхъ мы признаемъ идеалъ глубокой

сердечности. Вообще поэтическая справедливость у Расина никогда не теряетъ изъ виду справедливости нравственной, и это ядро правды и добра служитъ у него внутренней опорой для соразмѣрности формы, существенно содѣйствуя тому общему удовлетворенію, какого онъ всегда стремился достичь гармонически-округленною законченностью своихъ созданій.

Если въ Андромахѣ Расинъ занялъ нѣкоторые мотивы у Еврипида, но иначе ихъ обработалъ и построилъ своеобразное цѣлое, то онъ рѣшительно отсталъ отъ греческаго писателя въ своей „Ифигеніи въ Авлидѣ". Ни противоположность между государственнымъ и семейнымъ долгомъ не развита у него такъ энергически въ рѣчахъ, которыми обмѣниваются между собою Агамемнонъ съ Клитемнестрою, ни переходъ Ифигеніи отъ беззаботной веселости къ смертельной грусти, а потомъ къ высокой готовности пожертвовать собою для отечества не изображены такъ великолѣпно, какъ у Эврипида; да это не могло нимало исправиться и тѣмъ, что Ахиллъ выведенъ Ифигеніинымъ любовникомъ. Расинъ нашелъ у Павзанія другой изводъ миѳа, по которому Ифигенія, принесенная въ жертву въ Авлидѣ, была дочь Елены и Тезея, и самъ онъ говорилъ, что этому обстоятельству обязанъ удачною личностью своей Эрифилы, безъ которой не написалъ бы вовсе и трагедіи. Какъ же иначе отважился бы онъ вывести на сцену страшное убійство такой добродѣтельной и достойной любви дѣвы, какою онъ предполагалъ свою Ифигенію! А тутъ Расинъ придумываетъ, что Ахиллъ вывезъ Эрифилу полонянкой изъ Лесбоса; она не знаетъ своихъ родителей, влюбляется въ Ахилла, ревнуетъ къ Ифигеніи, старается помѣшать ея избавленію, но, узнанная вдругъ Кальхасомъ, сама падаетъ въ яму, изрытую для другой, потому что провидецъ говоритъ: „Вотъ та, кого боги требуютъ для жертвы! Ее также зовутъ Ифигеніею". Она закалываетъ сама себя, а Ахиллъ женится на своей милой. Но такая интрига, такой данный дѣлу оборотъ не только не мотивируютъ вновь древней былины внутреннимъ общечеловѣческимъ образомъ, но совершенно ее подрываютъ. Расину хотѣлось развязать узелъ безъ всякаго чудеснаго превращенія, безъ сторонняго вмѣшательства какой бы то ни было богини, и въ этомъ онъ былъ совершенно правъ; да оно было и возможно, будь только одна готовность Ифигеніи на жертву — достаточно уже для того, чтобы вымолить

у небесъ благопріятный вѣтеръ, созрѣй въ душѣ грековъ, какъ въ душѣ Авраама, сознаніе, что уже и одной преданности воли достаточно для примиренія съ собой божества.

Расинову „Федру“ А. В. Шлегель сравнилъ въ одномъ французскомъ сочиненіи съ Ипполитомъ Эврипида и старался доказать, что французъ измѣнилъ сущности греческаго драматизма, тамъ гдѣ онъ отступаетъ отъ своего образца. Геттнеръ справедливо назвалъ это недоразумѣніемъ и промахомъ со стороны нѣмецкаго критика; потому что Расинъ вовсе и не думалъ исправлять Эврипида, хоть бы, напримѣръ, такою филологическою студіей, каковъ Шлегелевъ Іонъ; онъ только хотѣлъ высказать въ классическихъ формахъ національный и свой собственный образъ мыслей и чувствъ, духъ новаго уже времени; а такъ какъ формы эти представляютъ слишкомъ тѣсную раму для реальнаго богатства содержанія нашей жизни, то онъ и относительно сюжета охотно примыкалъ къ древнимъ писателямъ. Шлегель указываетъ на роковую судьбу, уготованную гнѣвомъ Венеры на презрѣвшаго ее Ипполита и любовью Посейдона къ Тезею, заставившею его обѣщать любимцу непремѣнное исполненіе одного какого-нибудь желанія; но Расинъ видѣлъ ясно, что съ этимъ для насъ ничего не сдѣлаешь, что необходимо отбросить весь этотъ механизмъ боговъ, и трагику свою основать на психологическихъ мотивахъ, на борьбѣ человѣческихъ страстей. Богини, ссорящіяся между собою такимъ образомъ, что одна замышляетъ гибель поклоннику другой и средствомъ для достиженія этой цѣли избираетъ подгнетъ преступной страсти въ сердцѣ женщины, и боги, сами влекущіе своихъ подкрылышей въ напасть, вмѣсто того, чтобы предостеречь ихъ и не исполнять ихъ превратныхъ моленій, — это вѣдь такія безумныя противорѣчія, которыми все истинно-божеское, весь нравственный міропорядокъ обращается въ ничто, и замѣняется какимъ-то не то, чтобы слѣпымъ, а скорѣе коварнымъ и злораднымъ фатализмомъ. Даже и философски-нашколенный разсудокъ язычника Эврипида полемизируетъ противъ подобныхъ миѳовъ, но еще не умѣетъ этически переработать ихъ; онъ не идетъ дальше того, что умирающій герой плачется у него на боговъ, обрушивающихся бѣдою на человѣка Вотъ внутренняя язва его трагедіи, которая, помимо этого, въ своей постройкѣ, равно какъ и въ выраженіи душевныхъ состояній, обличаетъ руку

истиннаго мастера. Расинъ, конечно, былъ въ полномъ правѣ искать не сверхъестественной, а чисто человѣческой мотивировки судьбы, искать неразрывной связи между виною, гибелью и искупленіемъ. Шлегель порицаетъ то, что онъ унизилъ этимъ героическую сторону въ Тезеѣ; но выдвигая впередъ любовныя дѣла Тезея, Расинъ тѣмъ самымъ овинословливаетъ смуту и гибель цѣлой семьи, которыя теряютъ свою безпричинность и оказываются порожденными все-таки Тезеемъ же, хотя и не непосредственно: онъ самъ давно порушилъ чистоту и миръ домашней жизни. Дѣвственность Ипполитовой души въ самомъ дѣлѣ превосходно изображена Эврипидомъ, и приторность пьесы Расина, которая, несмотря на нѣкоторые эффекты, все-таки остается посредственной, вполнѣ достойна того отзыва, какой соперникъ его, Прадонъ, дѣлаетъ относительно его Федры въ одномъ письмѣ къ герцогинѣ де-Буйльонъ: „Не удивляйтесь, Ваша свѣтлость, если Ипполитъ кажется Вамъ лишеннымъ той дикой гордости и той нечувствительности, какія были ему свойственны: какъ было ему сохранить эту нечувствительность въ виду всѣхъ вашихъ очарованій? Если древніе изобразили его намъ такимъ, какимъ онъ былъ въ Трезенѣ, то здѣсь онъ, конечно, долженъ явиться тѣмъ, чѣмъ пришлось бы ему быть у насъ въ Парижѣ; при такомъ вѣжественномъ дворѣ какъ нашъ, Ипполитъ сыгралъ бы очень плохую роль, задумай онъ выступить во всей своей первобытной дикости совершеннымъ нечесой“. Но надо сказать, въ этой приторной манерѣ все-таки лежитъ то зерно истины, что сцена, для достиженія желаемаго его непосредственнаго дѣйствія, непремѣнно должна отражать въ своихъ лицахъ и созданіяхъ нашъ собственный обзоръ чувствъ и мыслей, должна поставить лица эти какъ можно ближе къ намъ, а Расинъ этого именно и хотѣлъ для своихъ современниковъ. Шлегель превозноситъ тѣ лирическіе изливы древней Федры, въ которыхъ чувственный пылъ и вмѣстѣ робкая стыдливость, неутомимая жажда любви и смертельное томленіе высказываются съ такою хватающею за сердце силой; я хвалилъ ихъ не менѣе (II, 228), такъ же какъ и I. Л. Клейнъ въ своей „Исторіи драмы“; но у послѣдняго я вижу съ особеннымъ удовольствіемъ, какъ онъ при этомъ отдаетъ справедливость и Расину за тонкую душевную діалектику страсти и за возрастающій ея драматизмъ, проведенный въ удивительномъ богатствѣ то-

новъ и видооттѣнковъ; оба поэта здѣсь великіе художники, каждый въ своемъ родѣ. Намъ не хотѣлось бы даже разстаться и съ Ариціей (Aricie): вѣдь только когда Федра увидѣла ясно, что Ипполитъ можетъ же однако любить, только когда къ сердечному влеченію присоединяется у ней мучительная ревность, только тогда для насъ вполнѣ овинословленъ ея шагъ пустить противъ него въ ходъ даже и злую клевету. Расину слѣдовало бы ступить еще далѣе и чудодѣйственную смертоносную молитву Тезея замѣнить какой-нибудь другой мотивировкой Ипполитовой гибели; онъ могъ бы не то, что придать юношѣ сильнѣйшую вину противъ отца, нежели одно легкое ему сопротивленіе, но, по крайней мѣрѣ, озарить его смерть какимъ-нибудь просвѣтляющимъ блескомъ, какъ дѣлаетъ въ своемъ родѣ Эврипидъ, низводя здѣсь съ неба Артемиду, которая возвѣщаетъ своему любимцу вѣковѣчный геройскій почетъ; душевная чистота, высокое мужество, съ какими онъ перешелъ въ лоно смерти, могли бы вознести насъ надъ его страданіемъ и гибелью, подобно тому какъ они примиряютъ зрителя съ роковою судьбой Макса Пикколомини. Конечно нелѣпо было со стороны Лагарпа утверждать, что грубѣйшія ошибки Эврипида Расинъ замѣнилъ вездѣ величайшими изъ красотъ; но зато и Шлегель, защищая древняго трагика, не отдалъ справедливости высокому достоинству Расина. Послѣдній изобразилъ намъ истинно-геніальными чертами и жгучими красками преступную страсть, нигдѣ не оскорбивъ нашего нравственнаго чувства, потому что онъ въ то же время онаглядилъ передъ нами и страшный самосудъ совѣсти. Онъ справедливо хотѣлъ, чтобы театръ поучалъ добру не менѣе любой философской школы, чтобы добро и на сценѣ выступало тѣмъ, что̀ оно есть, — единственно прочнымъ и торжествующимъ.

Тогдашняя мода предпочла его Федрѣ *Прадонову*. Бездна столкновеній, какія пришлось ему выдержать, и строго-религіозный образъ мыслей и чувствъ, который онъ усвоилъ себѣ въ обществѣ янсенистовъ, побудили его совершенно покинуть театръ. Людовикъ XIV назначилъ его исторіографомъ; онъ счастливо жилъ въ кругу семьи. По желанію г-жи де-Ментенонъ онъ впослѣдствіи легко и граціозно драматизировалъ библейскій разсказъ объ Эсфири для воспитанницъ сенъ-сирскаго института; хоры еврейскихъ дѣвушекъ сопровождали дѣйствіе молитвами, пожеланіями, выраженіемъ религіозныхъ настроеній. Пьеса

эта понравилась и стала поводомъ къ тому, что Расинъ пошелъ этимъ путемъ далѣе и создалъ одну изъ совершеннѣйшихъ въ мірѣ драмъ, лучшее свое произведеніе, „Гоѳолію“ (Athalie). Простое величіе антика предстаетъ намъ здѣсь и въ характерахъ, и въ дѣйствіи; отъ житейскихъ столкновеній и смутъ взоръ поднимается къ вышнему промыслу, который бдительно и неослабно ведетъ добро къ спасенію. Мы стоимъ въ самой средѣ гласной народной жизни, на одной изъ поворотныхъ точекъ ея судебъ, и восторженное одушевленіе поэта къ праву и правдѣ, его высокое благочестіе сквозятъ и въ самомъ ходѣ трагедіи, и въ сопровождающихъ его хорахъ. Форма не навязана сюжету со стороны, она прямо изъ него выросла, пришлась ему совершенно по природѣ, и однакожъ въ высшей степени художественна. Это торжественный день, когда первосвященникъ намѣренъ вывесть передъ народъ послѣдній отпрыскъ корня Давидова, — укрытаго и воспитаннаго среди храмовыхъ отроковъ юнаго Іоаса, и возложить на него царскій вѣнецъ наперекоръ старой отступницѣ, идолослужительницѣ Гоѳоліи, которая по смерти мужа незаконно овладѣла іудейскимъ престоломъ и утвердилась на немъ путемъ неслыханныхъ злодѣйствъ. Какъ великолѣпно противопоставлена она, терзаемая страшными снами и злою совѣстью, чисто-дѣтской душѣ и наивному смыслу своего внука, котораго хочется ей погубить, но къ которому, не зная его въ лицо, она все-таки невольно ощущаетъ человѣческое сочувствіе! Хоръ становится здѣсь прямо голосомъ народа, краснорѣчиво высказывающаго свое близкое участіе къ дѣлу, свои опасенія и надежды, свою восторженную вѣру и благодарность къ Божеству. Злодѣяніе обрѣтаетъ, наконецъ, заслуженную себѣ кару; сообразительность, мужество, энергія доставляютъ побѣду правой сторонѣ, и первосвященникъ заключаетъ словами, что есть же на небѣ судья царямъ, мститель за невинныхъ и отецъ всѣхъ сиротствующихъ.

Высшему свѣту не слишкомъ понравилась эта трагедія; Буало утѣшалъ поэта надеждою на судъ потомства. Въ ушахъ придворныхъ непріятно отзывались слова хора:

От тщетныхъ всѣхъ забавъ, которыми прельщенъ
Ихъ безсердечный умъ, останется лишь сонъ,
Одно мечтаніе пустое;
Проснувшись, зрѣлище иное
Они увидятъ предъ собой:

Бѣднякъ, утѣшенный, о Господи, тобой,
Вкуситъ за трапезой твоею миръ отрадный,
А имъ придется пить тотъ кубокъ полнострадный,
Который въ гнѣвѣ имъ Ты поднесешь къ устамъ
Въ возмездье страшное грѣховнымъ ихъ дѣламъ!

Людовикъ XIV съ горделивымъ самодовольствомъ узнавалъ себя прежде въ томъ изображеніи Тита и окружавшей его блистательной обстановки, которое начертано Береникою:

Феника, видѣль ты ночи этой блескъ?
Его величіе не живо ль предъ тобою?
Костеръ и факелы, народа шумный плескъ,
Войска съ знаменами, цари, князья гурьбой,
Сенатъ и консулы, — все это имъ однимъ,
Моимъ возлюбленнымъ, такъ ярко озарялось!
Багрянецъ, золото и лавръ побѣды къ нимъ,
Все съ славою его безмѣрною сливалось;
И взоровъ тысячи къ нему устремлены;
Однимъ лишь имъ сердца толпы увлечены;
Какая высота въ его осанкѣ дивной!
Все счастливо однимъ ужъ взглядомъ на него,
Все предано ему, и связью неразрывной
Сомкнулось съ волею и помысломъ его!
Скажи, возможно ли хоть разъ увидѣть Тита,
И чувствъ моихъ къ нему не раздѣлять душой?
Безвѣстностью его рожденье будь покрыто,
Міръ и тогда, его увидѣвъ предъ собой,
Сказалъ бы: вотъ мой царь! Да, онъ, — не кто
другой.

Теперь изъ устъ первосвященника раздавались къ юному Іоасу слова уже въ родѣ Фенелоновыхъ увѣтовъ царской совѣсти:

Воспитанъ ты вдали отъ царскаго чертога,
Тебѣ невѣдомъ ядъ соблазна тѣхъ честей,
Что смертнаго хотятъ возвысить чуть не въ Бога,
Верховнаго властителя людей;
Тебѣ невѣдомъ чадъ такого опьяненья
И голосъ вкрадчивый подслужниковъ-льстецовъ,

Готовыхъ увѣрять безъ всякаго сомнѣнья,
Что святъ закона долгъ для черни, мужиковъ,
Но что цари стоятъ превыше всѣхъ законовъ,
Что воля ихъ одна имъ можетъ быть уздой;
Народъ де обреченъ на слезы, на работу,
Владыки же должны одну имѣть заботу —
Народъ тотъ сдерживать желѣзною браздой;
Что если сверху онъ не ощущаетъ гнета,
То самъ по времени навыкнетъ угнетать.
Такъ, въ душу крадучись твою они, какъ тать,
Тебя опутаютъ всего въ свои тенета,
Испортятъ ядомъ лжи и нравовъ чистоту,
Къ священной истинѣ презрѣніе внушая,
Добромъ и правдою какъ пугаломъ стращая!
Мудрѣйшій изъ царей упалъ вѣдь въ бездну ту,
Которую подъ нимъ льстецовъ изрыла стая.

Въ подобномъ настроеніи и самъ Расинъ сознавалъ тогда ясно, какъ, несмотря на весь внѣшній блескъ, подъ гнетомъ деспотизма падаетъ отечество; онъ даже написалъ разсужденіе о средствахъ пособить народу въ возрастающихъ его бѣдствіяхъ. Людовикъ XIV увидѣлъ это сочиненіе у г-жи де Ментенонъ. „Ужъ не думаетъ ли Расинъ, что онъ всезнающъ", воскликнулъ король съ негодованіемъ, „оттого, что пишетъ хорошіе стихи? Ужъ не хочетъ ли онъ разыгрывать роль министра, оттого что онъ стихотворецъ?" Этимъ окончательно высказалась немилость къ нему двора, и къ концу дней своихъ Расинъ искупилъ такимъ образомъ то обожаніе, какимъ въ молодости пріобрѣлъ благосклонность государя. Говорятъ, поэтъ такъ близко принялъ это къ сердцу, что разстроился въ здоровьѣ и умеръ, наконецъ, съ тоски. Если онъ и сказалъ Буало: „я считаю себя счастливымъ, умирая прежде тебя", то это значитъ, что онъ вообще мрачно смотрѣлъ на свѣтъ и на свое время. Эта была раздражительная, мягкая поэтическая душа, которая оборонялась прежде язвительными эпиграммами отъ внѣшнихъ нападокъ; а подъ конецъ въ обращеніи къ Богу нашла спокойствіе и миръ.

Кребильона старшаго, который овладѣлъ по немъ сценою, благодаря своимъ Атрею, Ксерксу, Катилинѣ, французы сами назвали ужаснымъ; онъ старался потрясти зрителей сгромо-

жденіемъ всѣхъ возможныхъ душегубствъ, развивалъ самыя возмутительныя положенія въ ужасающихъ взрывахъ рѣчи. Какъ Корнель сначала пошелъ отъ Сенеки, такъ и возвратилась подъ конецъ къ Сенекѣ же французская трагедія.

Карръеръ.

Трагедія Расина „Гоѳолія".

Великое искусство Расина въ веденіи пьесы состоитъ въ томъ, что онъ не считаетъ дѣйствіе имѣющимъ значеніе само по себѣ (грубая ошибка низшаго разряда драматурговъ), но онъ употребляетъ дѣйствіе какъ средство для послѣдовательнаго представленія различныхъ сторонъ описываемыхъ характеровъ.

Его искусство состоитъ въ томъ, что онъ выводитъ дѣйствіе изъ развитія характеровъ, которымъ оно только помогаетъ, такъ что дѣйствіе у него есть только изображеніе исторіи души болѣе живое, чѣмъ слово, и только въ этомъ смыслѣ имѣетъ для него значеніе. Движеніе впередъ дѣйствія въ его театрѣ бываетъ только слѣдствіемъ, а для насъ изображеніемъ непрерывнаго движенія впередъ психическаго хода страсти въ ея направленіи къ цѣли.

Федра любитъ, мечтаетъ, желаетъ, борется, надѣется, выдаетъ себя, приходитъ въ отчаяніе при отказѣ, ревнуетъ... потому что обнаруживается любовь Арицiи и Ипполита! — Они и безъ того ревновали бы, по естественному ходу ея страсти. Ревность ея была бы смутная и безпокойная, безъ опредѣленнаго предмета, но все же страстная. Открытіе соперницы только придаетъ ея ревности болѣе точный характеръ, болѣе рѣзкое ея проявленіе, давая ей предметъ. Фактъ почти ничего не значитъ. Она придумала бы его, если бъ его не было.

Дѣйствіе, такъ понимаемое, сдѣлало изъ Гоѳоліи чудо искусства. Въ Гоѳоліи нѣтъ ни одного факта, который былъ бы внѣшнимъ относительно интимной исторіи характеровъ, и который тяготѣлъ бы надъ ними извнѣ. Всѣ факты суть дѣйствія, и всѣ дѣйствія прямыя слѣдствія развитія чувствъ. Честолю-

бивый священникъ воспитываетъ въ своемъ храмѣ претендента на престолъ, которымъ завладѣли не по праву. Царица, похитительница престола, когда возрастъ наложилъ на нее свою руку, когда послѣ долгаго напряженія воли при управленіи наступило ослабленіе внутренней силы и полное нравственное изнеможеніе, она чувствуетъ безпокойство; на нее находитъ временами ужасъ. Между этими двумя главными лицами, — полководецъ честный и ограниченный, вѣрный царицѣ, преданный первосвященнику, который уступитъ по превосходству души сильной надъ душою слабою; министръ царицы, суетный и жестокій, который будетъ побуждать къ крайнимъ мѣрамъ, не умѣя ихъ подготовить съ ловкостью.

Весь рядъ фактовъ будетъ рядомъ дѣйствій, естественно вытекающихъ изъ этихъ четырехъ характеровъ. Первосвященникъ осторожно сѣетъ въ душѣ воина, который ему нуженъ, зародышъ возможной измѣны, въ томъ предположеніи, что можетъ явиться законный претендентъ на престолъ; и вотъ, съ точки зрѣнія дѣйствія, весь первый актъ.

Царица, вслѣдствіе ослабленія ея души и ума, видитъ зловѣщій сонъ и хочетъ разъяснить его. Она идетъ въ храмъ и приказываетъ показать ей дитя, въ которомъ подозрѣваетъ опасность. Въ ея рѣчи слышится, какъ усиливается ея ненависть вмѣстѣ съ возрастающимъ страхомъ. Ея министръ понуждаетъ ее къ преступленію. Она готова на насильственный поступокъ, необдуманный и опасный.

Министръ, раздраженный нерѣшимостью царицы, угрожаетъ первосвященнику, и эти угрозы ускоряютъ дѣйствіе, заставляя и первосвященника ускорить исполненіе своего намѣренія.

Первосвященникъ приготовляетъ рѣшительное дѣйствіе, вооружаетъ приверженцевъ своихъ, поражаетъ умы пылкими рѣчами и обстановкою, потрясающею воображеніе и устраиваетъ ловушку для царицы; онъ хочетъ привлечь ее въ храмъ и убить. Затѣмъ, съ высоты стѣнъ храма, провозгласятъ народу имя новаго царя; царицы не стало; у народа нѣтъ выбора рабства. Но придетъ ли царица? Она придетъ, потому что ее къ тому побуждаетъ ея усиливающееся безпокойство и душевное разстройство. Она заключила въ тюрьму своего полководца, которому не довѣряется; она велитъ освободить его, даетъ ему порученіе въ храмъ. Вотъ онъ обиженъ изъ-за нея, раздраженъ, для него достаточно величественнаго зрѣ-

лица молодого законнаго царя на престолѣ, чтобы упасть на ту сторону, куда онъ уже самъ склоняется. Вотъ она сама, царица, слишкомъ возбужденная послѣ всѣхъ этихъ потрясеній, чтобы остерегаться и замѣтить разставленныя ей сѣти. Законный царь появляется: полководецъ бросается къ его ногамъ; храмъ полонъ приверженцевъ первосвященника; народъ вокругъ храма привѣтствуетъ то, что ново; царица погибла.

Первосвященникъ, царица, министръ и военачальникъ сами собою, однимъ только движеніемъ впередъ своихъ чувствъ, естественнымъ образомъ направленныхъ къ движенію, совершили все дѣйствіе.

Такъ какъ характеры составляютъ у Расина всю суть драматическаго вымысла, то посмотримъ, вѣрны ли и выдержаны ли они.

Въ Гоѳоліи представлено властолюбіе въ душѣ женщины. Гоѳолія—это Агриппина еврейская, имѣющая большое сходство съ Агриппиною римскою. Расинъ еще разъ взялъ характеръ своей Агриппины, снова изучилъ его, передѣлалъ, дополнилъ, исключилъ нѣкоторыя черты, прибавилъ другія, подходящія ко времени, къ мѣсту, къ его частному намѣренію. Онъ сохранилъ двѣ существенныя черты женскаго честолюбія: тщеславіе и опрометчивость. Подобно Агриппинѣ, Гоѳолія питаетъ полное презрѣніе ко всѣмъ тѣмъ людямъ, которые по происхожденію своему обязаны повиноваться: высокомѣріе восточнаго деспотизма. Агриппина восклицаетъ: „Бурръ осмѣливается наложить на меня свою дерзкую руку!“ Гоѳолія говоритъ Абнеру, что она знаетъ, кто не одобряетъ ее: „Я считаю своимъ долгомъ сдѣлать то, что мною сдѣлано. Я не беру судьею дерзкій народъ“.

Это высокомѣріе объясняетъ частію непредусмотрительность ихъ обѣихъ. Онѣ недостаточно недовѣрчивы, потому что на самомъ склонѣ къ паденію, чувствуя даже, что падаютъ, онѣ сохраняютъ по привычкѣ неосторожную вѣру въ свою звѣзду: „Они не посмѣютъ!“

И дѣйствительно, онѣ обѣ опрометчивы, и съ своею женскою хитростію и приложеніемъ мелкихъ средствъ нѣсколько ограничены. Агриппина не узнаетъ врага въ Нарцисѣ. Гоѳолія полагается на Абнера. Какъ истыя женщины, ловкія, но романическія, увлекаемыя воображеніемъ, слишкомъ скоро

увѣренныя въ успѣхѣ, онѣ думаютъ, что достигли торжества, послѣ какого-либо смѣлаго удара или стратегическаго маневра, между тѣмъ какъ только приготовили сѣти, въ которыхъ противникъ хладнокровно и спокойно ожидаетъ ихъ. Когда Агриппина разыгрывала передъ Нерономъ свою великую комедію материнской чувствительности и слезъ, она считаетъ сраженіе выиграннымъ и диктуетъ свои условія мира. Она на краю пропасти. Когда Гоѳолія посадила въ тюрьму Абнера и потребовала отъ Іодая выдачи желаемаго сокровища, скрываемое дитя, ей кажется, что она поразила врага ужасомъ; она идетъ въ храмъ одна, и въ первый разъ отъ начала пьесы съ дерзкими, оскорбительными словами: „Вотъ ты, обольститель!“ Она въ западнѣ.

Большая разница между ними, новая черта, въ томъ, что Агриппина мужественна, между тѣмъ какъ у Гоѳоліи есть доля трусости. „Adductum et quasi virile imperium“, сказалъ Тацитъ объ Агриппинѣ, и по этому штриху кисти Расинъ описалъ цѣлую часть этого характера.

Гоѳолія робка, гораздо болѣе женщина, чѣмъ Агриппина, и потому она жестока, но не энергична. Одна изъ самыхъ выдающихся чертъ женскаго характера, — склонность позволять властвовать надъ собою, считая въ то же время себя повелительницей; эта черта очень ясно означена въ роли Гоѳоліи. Она совѣтуется съ Маѳаномъ, она совѣтуется съ Абнеромъ. Она очень суевѣрна, вѣритъ въ предчувствія, у нея бываютъ видѣнія. Она видитъ сны; у Агриппины сновъ не было. Притомъ, старая и утомленная, она дошла до того перваго критическаго состоянія, до котораго доходятъ всѣ, истощенные, при слабомъ сложеніи, слишкомъ продолжительнымъ усиліемъ воли: Всѣ ея намѣренія какъ будто взаимно уничтожаются... Она все колеблется; одиимъ словомъ, она женщина... Я нашелъ ея гнѣвъ колеблющимся, невѣрнымъ, уже откладывающимъ месть на завтрашній день... Страхъ предъ напрасными угрызеніями совѣсти дѣйствительно волнуетъ эту великую душу.

Угрызеніе совѣсти, то-есть утомленіе жестокости, терзаетъ и подавляетъ ее. Она готова оправдываться, то-есть раскаиваться. Въ своей тронной рѣчи „во второмъ актѣ“, и въ другомъ мѣстѣ, она старается доказать законность своихъ преступленій:

Oui, ma juste fureur, et j'en fais vanité
A vengé mes parents sur ma postérité.
J'aurais vu massacrer et mon père et mon frère,
Du haut de son palais précipiter ma mère,
Et dans un même jour égorger à la fois
(Quel spectacle d'horreur!) quatre-vingts fils de rois!
. . . .
Et moi reine sans coeur, fille sans amitié,
Esclave d'une lâche et frivole pitié,
Je n'aurais pas du moins à cette aveugle rage
Rendu meurtre pour meurtre, outrage pour outrage!
. . . .
Le ciel même a pris soin de me justifier.
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie;
Par moi Jérusalem goûte un calme profond.
. . . .

Она не защищала бы своего дѣла, если бы была спокойна. Она дошла до минуты нравственнаго волненія, которое бываетъ слѣдствіемъ и наказаніемъ преступной жизни. Надъ нею носится „духъ неосторожности и заблужденія". Первое слово, которое она произноситъ въ пьесѣ, открываетъ ее всю съ ея слабостью, съ ея смущеніемъ, ея безпокойствомъ, необходимостью дать себя вести кому-нибудь:

...Tu vois mon trouble et ma faiblesse.
Va, fais dire à Mathan qu'il vienne, qu'il se presse.
Heureuse si je puis trouver par son secours
Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours!

Не удивительно послѣ того, что она двадцать разъ въ день противорѣчитъ сама себѣ, что она переходитъ, и въ этомъ вся ея роль, отъ сильнаго унынія и глубокаго внутренняго волненія къ рѣзкимъ порывамъ отважности и жестокости: то она вызываетъ Іодая, то ласкаетъ Іоаса, чувствуетъ даже себя растроганною при видѣ его („Неужели я способна къ жалости!"); то въ сильномъ порывѣ возмущенія противъ всякаго чувства человѣколюбія и милосердія; то хочетъ сломить всякую преграду, то заключаетъ въ тюрьму Абнера, то посылаетъ его вести переговоры; то сама отправляется для

переговоровъ и едва ступила на порогъ, оскорбляетъ Іодая; наконецъ падаетъ безъ величія, не такъ какъ Агриппина — съ надменными проклятіями, но съ низкими оскорбленіями и въ изступленіи.

Полное изображеніе души слабой, жестокой, суевѣрной, всегда подъ властью своихъ совѣтниковъ, то подъ давленіемъ собственнаго неистовства, то своей боязни, то нервнаго потрясенія.

Расинъ съ удовольствіемъ представилъ рядомъ съ нею, на второмъ планѣ, кроткую фигуру женщины нѣжной, робкой и встревоженной, но спокойной, потому что всю свою жизнь она положила на исполненіе долга и смиренныхъ добродѣтелей домашняго очага. Іосавеѳъ ничего не значитъ въ дѣйствіи, она полезна въ картинѣ. На ней отдыхаетъ взоръ зрителя.

Такъ можно объяснить нѣкоторые вводные эпизоды у Расина, и у другихъ, когда не довольствуются чтеніемъ пьесы, но когда умѣютъ видѣть представляемую драму, или умѣютъ представить ее себѣ въ воображеніи. Роль Іосавеѳъ прелестна. Это элегія, проходящая по всей мрачной, и даже можно сказать, свирѣпой драмѣ. Всѣ лица въ ней любятъ или власть, или свою партію, или свой алтарь. Іосавеѳа любитъ спасенное ею дитя.

> Je le pris tout sanglant. En baignant son visage,
> Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage;
> Et soit frayeur encore, ou pour me caresser,
> De ses bras innocents je me sentis presser.

Въ сценѣ, въ которой Гоѳолія допрашиваетъ Іоаса, она восхитительно дѣлаетъ одну неловкость за другою. Она спѣшитъ отвѣчать за дитя, возбуждая или подтверждая такимъ образомъ подозрѣнія Гоѳоліи, умолкаетъ по одному слову царицы, спѣшитъ, минуту спустя, увести Іоаса, котораго Гоѳолія останавливаетъ. У Іоаса гораздо больше присутствія духа, чѣмъ у нея. На суровое, очень краснорѣчивое обращеніе къ ней Гоѳоліи, она отвѣчаетъ единственнымъ словомъ покорнымъ и нѣсколько наивнымъ „Вамъ все удалось. Пусть видитъ и разсудитъ насъ Богъ". Она и не сильна и не ловка, кроткая тѣнь въ этой яркой и грубой картинѣ.

Трогательно и то, что она, такая набожная, не имѣетъ однако на Бога Израиля такого же твердаго упованія, какъ

Іодай. Она хочетъ бѣжать съ Іоасомъ, спрятать его, а не защищать. Первосвященникъ долженъ напомнить ей о вѣрѣ въ Бога: „А за кого же считаешь ты Бога, который сражается за насъ?... Нѣтъ! нѣтъ! Къ одному Богу должны мы обращаться!“ — Отрадно для сердца сквозь всю эту борьбу разнузданныхъ, сильныхъ страстей, взглянуть на женщину съ исключительно материнскими чувствами.

Маѳанъ пошлъ и низокъ. Можно сказать, что „благородный Расинъ“ постоянно благороденъ только въ своемъ слогѣ, и то съ разборомъ, что онъ очень хорошо умѣлъ описать презрѣнныхъ плутовъ, начиная Нарцисомъ и Аманомъ и кончая Маѳаномъ, не считая Нерона. Эти правила неразборчивой тираниіи, которыя Корнель справедливо заставляетъ высказывать совѣтниковъ его деспотовъ, эти правила встрѣчаются и у Расина. Маѳанъ доноситъ на Іодая, на Абнера, доноситъ на Іосавеѳъ и угрожаетъ ей; онъ возводитъ правленіе ужаса въ систему, зная, что „когда начали производить ужасъ, то слѣдуетъ умѣть производить его всегда“, и совѣдуетъ убить Іодая безъ фразъ и безъ разбора.

> On le craint: tout est examiné.
> A d'illustres parents s'il doit son origine,
> La splendeur de son sang doit hâter sa ruine;
> Dans le vulgaire obscur si le ciel l'a placé,
> Qu'importe qu'au hazard un sang vil soit versé?
> Est-ce aux rois à garder cette lente justice?
> . . . .
> Dès qu'on leur est suspect, on n'est plus innocent.

Характеръ мало изслѣдованный, такъ какъ для дѣйствія это не нужно, но очень логичный и полный; онъ свирѣпъ.— Онъ тщеславенъ: по оскорбленному тщеславію, онъ сталъ врагомъ Іодая, потому что былъ его соперникомъ по одной важной должности. — Онъ глупъ: онъ вызываетъ Іосавеѳъ на откровенность, во имя Бога Іодая. Вотъ каковы его уловки.— Онъ трусъ: услышавъ проклятія Іодая, онъ блѣднѣетъ, смущается и убѣгаетъ безъ памяти. — Расинъ не пренебрегъ описать съ поразительной истиной однимъ, но сильнымъ штрихомъ ужажный характеръ.

Не менѣе тонкое наблюденіе видно и надъ характеромъ Абнера. Трудностей въ этой роли было еще больше. Въ заго-

ворѣ противъ военнаго деспотизма заговорщикъ долженъ былъ имѣть сообщникомъ своимъ войско. Роль полководца Гоѳоліи, увлеченнаго въ заговоръ Іодаемъ, была необходима. Но эта личность очень легко могла показаться гнусною, отвратительною; потому что его измѣна есть вѣроломство, а слѣдовало, чтобы онъ былъ антипатичнымъ, такъ какъ гнусность его поведенія отразилась бы на Іодаѣ. Расинъ, обладающій очень остроумными и свободными рессурсами поэ́та комическаго, очень ловко вышелъ изъ этого затрудненія. При чтеніи только можно замѣтить, что Абнеръ довольно тупъ въ нравственномъ отношеніи. При представленіи онъ скорѣе имѣетъ видъ человѣка честнаго и ограниченнаго, простяка достойнаго и добродѣтельнаго, изъ тѣхъ, какіе въ политикѣ, въ рукахъ дипломатовъ, бываютъ, смотря по обстоятельствамъ, то декоративными ширмами, то орудіями.

Искусство Расина состояло въ томъ, что онъ сдѣлалъ изъ него безсознательнаго заговорщика, который тогда только понялъ, что онъ самъ былъ сообщникомъ, когда все кончено. Основа его нравственности есть вѣрность. Онъ вѣренъ всѣмъ. Быть вѣрнымъ такимъ образомъ, это измѣнять тому лагерю, который не умѣетъ уже извлекать изъ него пользу, и это дѣлается въ полной простотѣ сердечной, безъ подозрѣнія. Эту наивность въ измѣнѣ приходилось Расину поддержать до конца роли, такъ, чтобы она не казалась неправдоподобною или подозрительною, чтобы зрители не могли сказать: „Абнеръ болѣе чѣмъ слѣпой, онъ закрываетъ глаза“. Авторъ вполнѣ успѣлъ въ своемъ намѣреніи.

Только по личной привязанности къ Іодаю Абнеръ приходитъ въ храмъ. Онъ пришелъ сказать своему другу: „Остерегайтесь! Гоѳолія можетъ употребить противъ васъ какое-либо насиліе. — Зачѣмъ честные люди служатъ ей? отвѣчаетъ Іодай. — Потому что племя законныхъ царей изсякло. Надо служить кому-нибудь. — Но если бы возвратился законный царь?“ Такъ какъ это внушеніе есть только пустое слово, простое предположеніе, Абнеръ можетъ отвѣчать очень честно: „Я защищалъ бы его“. Онъ это и говоритъ; и никому не измѣняя, онъ далъ уже обѣщаніе заговорщику.

Когда Гоѳолія думаетъ о томъ, какъ извести Іоаса, Абнеръ, *который не знаетъ, что такое Іоасъ,* по человѣколюбію и жалости, отклоняетъ ее отъ этого намѣренія, а между тѣмъ

онъ усыпилъ подозрѣнія Гоѳоліи и послужилъ Іодаю.—Когда Гоѳолія приходитъ въ храмъ съ смутнымъ намѣреніемъ увести Іоаса, Абнеръ, какъ вѣрный другъ Іосавеѳъ, говоритъ ей: „Успокойтесь, я беру его подъ мою охрану"; такимъ образомъ оказывая услугу неизвѣстному дитяти, онъ вступилъ въ озязательныя отношенія къ царевичу.

Когда приготовляется рѣшительный ударъ, когда вооружаютъ левитовъ, онъ въ тюрьмѣ и ничего не видитъ. Онъ можетъ только думать о неблагодарности Гаѳоліи, которой онъ всегда вѣрно служилъ, и которая поражаетъ его безъ причины. Когда же онъ является въ послѣднемъ актѣ, съ порученіемъ Гоѳоліи переговорить съ Іодаемъ, онъ не измѣняетъ царицѣ; онъ совѣтуетъ первосвященнику принять условія противника. „Нѣтъ! Пусть осаждаютъ насъ! Мы умремъ!" отвѣчаетъ Іодай, который знаетъ, куда хочетъ вести Абнера.— Если дѣло идетъ о томъ, чтобы умереть, Абнеръ можетъ остаться съ Іодаемъ. Итти навстрѣчу вѣрной смерти, чтобы не пережить своихъ друзей, это не значитъ измѣнить. „Дайте мнѣ оружіе!" Онъ не измѣнилъ, и спросилъ оружіе.

„Онъ плачетъ", онъ взволнованъ, возбужденъ. При такомъ состояніи духа Іодай можетъ поручить ему самому устроить ловушку, въ которую должна попасть Гоѳолія. Онъ все устроитъ безъ размышленія, полагая опять, что оказываетъ всѣмъ услугу. Онъ введетъ Гоѳолію въ храмъ. И тогда, только тогда онъ замѣтитъ свою измѣну, увидитъ, что Гоѳолія имѣла право закричать ему: „Абнеръ, въ какую западню привелъ ты меня?" Онъ отвѣчаетъ запинаясь, нѣсколько удивленный въ своей нарушенной честности: „Царица, царица, Богъ мнѣ свидѣтель" и т. д. Но уже поздно. Гоѳолія погибла, вотъ законный царь! Абнеръ долго будетъ имѣть кому служить, и не будетъ отдаленъ отъ своего царя различіемъ религіи; развязка быстро наступаетъ; возврата нѣтъ. Онъ хранитъ молчаніе во время послѣднихъ сценъ. Завтра онъ весь отдастся опьяненію царскихъ празднествъ, военныхъ и религіозныхъ, по случаю воцаренія; онъ забудетъ, и никогда не будетъ сознавать степени важности сыгранной имъ роли при перемѣнѣ династіи.— Іодай — душа драмы, душа холодно - энергическая, ловкая, искусная, владѣющая собою, владѣющая другими, полный контрастъ съ Гоѳоліей. — Іодай — священникъ, рожденный человѣкомъ государственнымъ.

Онъ владыка по существу, созданный для того, чтобы управлять совѣстью людей, ихъ сердцемъ и умомъ, въ силу обстоятельствъ. Бываютъ люди, которые рождаются главами другихъ людей. Они повелѣваютъ по инстинкту, какъ другіе повинуются имъ по естественному движенію.

Первыя черты такихъ характеровъ воля и власть. Они упорно хотятъ одной вещи, на которую всегда устремленъ ихъ внутренній взоръ; они неспособны смотрѣть дальше, ни остановиться, ни отступить, ни допустить развлечь себя. Оттуда отсутствіе сомнѣній или недоумѣній. Чрезмѣрная сила и чрезмѣрная слабость встрѣчаются при полномъ безсознаніи.

Власть есть внѣшняя форма воли. Она выражается во взглядѣ, въ жестахъ, въ походкѣ, въ степенности манеръ, во вліяніи физіономіи и това. Это таинственная сила, всемогучая надъ людьми, кромѣ тѣхъ, которые обладаютъ ею, и кромѣ абсолютныхъ скептиковъ, можетъ быть не существующихъ. Люди, обладающіе ею, не любимы и достигаютъ своихъ цѣлей болѣе привязанностію другихъ. Привязанность уступаетъ, инстинктъ подчиненія отрекается.

Эти двѣ первыя черты ярко выдаются у Іодая. Вся его роль ими наполнена. Все, что онъ говоритъ, дышитъ силой, силой спокойной, важной, священной, страшной; силой оракула, святилища или ковчега завѣта. Оттуда происходитъ его непоколебимая вѣра въ свою звѣзду.

Такими людьми такъ владѣетъ идея ихъ силы, что они наконецъ считаютъ ее внѣшнею, выше ихъ самихъ, движущею ими извнѣ. Это голосъ, который говоритъ имъ, это управляющій ими демонъ. Для Іодая это Іегова. Его вѣра въ самого себя сливается у него съ вѣрою въ Бога. Его слова: „За кого считаете вы Бога, который сражается за насъ?... Тотъ, кто ставитъ природу ярости волнующагося моря"...

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle:
Des prêtres, des enfants, ô Sagesse éternelle!
Mais si tu les soutiens, qui peut les ébranler?
Du tombeau, quand tu veux, tu sais nous rappeler;
Tu frappes et guéris, tu perds et tu ressuscites...

Воля, власть, вѣра въ опредѣленную идею, которая считается приказаніемъ свыше, этого довольно. чтобы образовать человѣка отважнаго, сообщающаго и другимъ свою отвагу.

Одаренный такими могущественными способностями, онъ, конечно, ораторъ. Краснорѣчіе — это сила убѣжденія. Можно убѣждать пылкой волей и собственнымъ энергическимъ убѣжденіемъ. Человѣкъ, останавливающійся на половинѣ пути, — робкій человѣкъ. Святой Павелъ убѣждаетъ безъ реторики. Іодай — ораторъ библейскій, страстный, пылкій, бурный. Рѣчь его къ левитамъ (IV, 3), кромѣ послѣдней фразы въ слишкомъ закругленномъ періодѣ, рѣчь суровая, потрясающая, отрывистая, въ короткихъ предложеніяхъ, означенныхъ отдѣльными стихами: это рѣзкіе, жесткіе возгласы:

Voilà donc votre roi, votre unique espérance!
J'ai pris soin jusqu'ici de vous le conserver:
Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.
Bientôt de Jézabel la fille meurtrière,
Instruite que Joas voit encore la lumière,
Dans l'horreur du tombeau voudra le replonger:
Déjà, sans le connaître, elle veut l'égorger.
Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage.
. . . .
Mais ma force est au Dieu dont l'intérêt me guide.
Songez qu'en cet enfant tout Israël réside.
Déjà ce Dieu vengeur commence à la troubler.
Déjà trompant ses soins, j'ai su vous assembler;
Elle vous croit ici sans armes, sans défense.
. . . .
Dieu sur ses ennemis répandra la terreur.
Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur.
Frappez et Tyriens et même Israélites...

Страсть разгоряченная, встревоженная, въ минуты крайней рѣшимости, у человѣка мужественнаго, сильнаго и вѣрующаго, легко обращается въ экзальтированное краснорѣчіе, которое и есть лиризмъ. Іодай обладаетъ даромъ пророчества, то-есть сильнымъ представленіемъ или видѣніемъ того, чего онъ страшится и на что надѣется, какъ еврейскіе пророки, рѣзкою и безпорядочною рѣчью которыхъ онъ одаренъ. Эта пророческая сцена очень хороша сама по себѣ; она имѣетъ большую важность относительно характера Іодая. — Она его дополняетъ и оправдываетъ. Не слѣдуетъ видѣть въ Іодаѣ обыкновеннаго заговорщика. Слѣдуетъ, чтобы сквозь мелкія

средства и искусные происки чувствовалась и видѣлась великая, пылкая и встревоженная душа, до того воспламененная своимъ предметомъ, что не видитъ мелочности употребляемыхъ ею пріемовъ; и чтобы надъ руками, устраивающими заговоръ, виденъ былъ изступленный взоръ, обращенный къ небу.

Іодай — человѣкъ вѣрующій, государственный человѣкъ; обстоятельства сдѣлали его заговорщикомъ. Искусство Расина при воспроизведеніи характера состоитъ въ томъ, что онъ вездѣ равно выдержалъ эти три черты, не позволяя забыть ни одной. Іодай представляетъ собою новаго, оригинальнаго, сложнаго заговорщика, и однако, благодаря Расину, очень яснаго. Онъ замышляетъ заговоръ, какъ пророкъ, какъ государственный человѣкъ, съ тономъ прорицателя, съ властью, человѣкъ очень ловкій, очень пылкій и сильный; холодный разсудокъ — въ услуженіи горячей страсти. Его способность государственнаго человѣка слагается изъ очень проницательнаго знанія людей, изъ умѣнья молчать, — умѣнья заставить говорить, изъ искусства сильно поражать воображеніе; этому таланту способствуетъ, нисколько его не стѣсняя, душа вдохновеннаго пророка. Онъ знаетъ людей, какъ священникъ, управляющій ихъ совѣстью, и презираетъ ихъ, какъ повѣренный Бога.

Peuple lâche en effet et né pour l'esclavage;
Hardi contre Dieu seul!... Poursuivons notre ouvrage.

Онъ заставляетъ говорить и вводитъ людей въ свои планы съ искусствомъ дипломата, поддержаннымъ властью пророка: „Вы не думаете уже о законныхъ царяхъ, говоритъ онъ Абнеру, вы, воинъ Іосафата“ (это говоритъ человѣкъ партіи). „Развѣ вы не признаете уже обѣтованій неба?“ (это говоритъ вѣрный). — „Служители Господа, говоритъ онъ левитамъ, провозгласите царя, котораго самъ Богъ воскормилъ во храмѣ своемъ; Богъ ведетъ васъ; возьмите оружіе Господа“ (вотъ вѣрующій, говорящій съ вѣрующими)... „Не потомки ли вы тѣхъ левитовъ Моисея, которые, вооружась въ защиту закона, пріобрѣли для васъ честь быть единственными служителями при алтаряхъ Господнихъ?“ (это глава партіи, обращающійся къ тщеславію и интересамъ касты).

И такъ во всемъ остальномъ. Онъ, такой краснорѣчивый

и такой страстный, онъ умѣетъ молчать, потому что страсть его есть воля. Онъ управляетъ Абнеромъ посредствомъ разсчитаннаго молчанія еще болѣе, чѣмъ словомъ. Умолчаніе его обольстительно: „*Я не объясняюсь*, но придите въ три часа. Богъ явитъ себя, быть можетъ". Если бы онъ говорилъ, въ честности Абнера могло бы возбудиться подозрѣніе.

Вторая сцена 5-го акта превосходна въ этомъ отношеніи. Іодай не говоритъ ни слова. Іосавееъ побуждаетъ его говорить: „Не время, царевна". Не время, потому что надо разставить сѣть для Абнера, и слѣдуетъ такъ устроить, чтобы Абнеру казалось, что это его собственная мысль, для того чтобы она казалась ему невинною. Абнеръ можетъ оскорбиться тою же идеей, выраженною другими, потому что онъ способенъ къ сопротивленію; онъ тотчасъ приведетъ въ исполненіе мысль отъ него происшедшую, потому что онъ неспособенъ къ размышленію. Необходимо дать ему говорить, разгорячиться при мысли объ опасности, какой подвергались его друзья, предложить два или три способа дѣйствія; потомъ, когда онъ теряетъ хладнокровіе, сказать ему: „Вы были правы сначала. Я сдаюсь. *Вы даете мнѣ хорошій совѣтъ*", и предложить ему какъ бы его первую мысль мнѣніе, которое вовсе не было его мнѣніемъ, но которое теперь онъ считаетъ уже своимъ, такъ онъ взволнованъ. Іодай въ высшей степени обладаетъ искусствомъ взволновать человѣка, искусствомъ сильно поражать воображеніе. Онъ чудный составитель сцены. Можно удивиться, что такъ коротка сцена, въ которой онъ открываетъ Іоасу его происхожденіе. Это потому, что послѣдніе, высшіе совѣты Іоаса, политическое ученіе, извлеченное изъ Священнаго писанія, клятвы надъ алтаремъ, — все это должно произвести свое дѣйствіе не только на Іоаса, но и на левитовъ, чтобы ихъ воспламенить. Пусть только взойдутъ воины Божіи: и тогда Іоасъ на тронѣ; затѣмъ рѣчь къ левитамъ, съ рукою, указывающею на царя; присяга левитовъ Іоасу, клятва Іоаса передъ Богомъ; религіозная рѣчь, чтобы соединить въ одной клятвѣ царя и левитовъ; Іосавееъ обнимаетъ Іоаса, Захарія и Іоасъ обнимаются, то-есть храмъ соединяется съ престоломъ, передъ арміей храма и престола, удивленной и восхищенной: первосвященникъ объясняетъ символъ, благословляя группу:

Enfants! ainsi toujours puissiez-vous être unis!

Какое зрѣлище, чтобы увлечь сердца и бросить армію вѣрующихъ въ битву!

Soldats du Dieu vivant, défendez votre roi!

Расинъ, очень мало лирическій поэтъ, но очень ученый, большой любитель греческой поэзіи, всегда мечталъ о лирической трагедіи. Можно даже сказать, съ Расиномъ вопросъ о лирической трагедіи во Франціи возводится въ ученіе и дѣлается предметомъ преній. Въ XVI столѣтіи сочиняли трагедіи съ хорами по той одной причинѣ, что у древнихъ были хоры въ ихъ трагедіяхъ, не заходя дальше. Въ XVII вѣкѣ ихъ оставили, потому что публика не слушала ихъ; но въ трагедіи осталось нѣсколько слѣдовъ лиризма, элегическіе стансы, родъ короткихъ одъ, лирическихъ монологовъ, какъ въ Медеѣ стансы Эгея, въ Сидѣ стансы Родриго, въ Поліевктѣ стансы Поліевкта.

Но опущеніе всѣхъ лирическихъ частей составляетъ какъ бы темпераментъ французской трагедіи. Послѣ употребленія стансовъ, Корнель осуждалъ ихъ употребленіе въ своихъ *Разсужденіяхъ о трагедіи,* Расинъ ввелъ во Франціи тотъ родъ трагедіи, который составляетъ противоположность трагедіи лирической, а между тѣмъ „они обожали древнихъ", и самъ Расинъ поклонялся Софоклу. Онъ какъ бы раздѣлялся между своею теоріей и своимъ вкусомъ ученаго. Онъ вышелъ изъ затрудненія, сдѣлавъ опытъ примиренія между ученымъ и драматургомъ, когда занялся трагедіею „Эсѳирь".

„Я замѣтилъ, говоритъ онъ въ предисловіи къ этой пьесѣ, что, работая по данному мнѣ плану, я исполнялъ нѣкоторымъ образомъ намѣреніе, которое часто приходило мнѣ на умъ, то-есть связать, какъ въ древнихъ трагедіяхъ, хоры и пѣніе съ дѣйствіемъ и заставить воспѣвать хвалу истинному Богу ту часть хора, которую древніе употребляли для прославленія въ пѣніи ихъ ложныя божества".

Изъ этого видно довольно ясное понятіе о возможной роли хора въ новой трагедіи. Хоръ ничему не соотвѣтствуетъ у насъ и есть только подражаніе ученаго, довольно неловкое, въ трагедіи исторической или политической. Онъ возможенъ въ трагедіи религіозной, въ драмѣ съ такимъ же священнымъ характеромъ, какой всегда былъ въ греческихъ драмахъ. Онъ еще не вполнѣ умѣстенъ въ Эсѳири, которая въ основѣ есть драма

интимная, буржуазная трагедія, въ которую только введена религія. Чтобы получить содержаніе истинной лирической трагедіи, слѣдовало задумать драму, основою которой была бы религія. Гоѳолія, быть можетъ, единственная французская драма, содержащая полное развитіе того, что можно назвать драматическимъ лиризмомъ. Въ ней хоры — народъ, какъ у грековъ, введенный въ дѣйствіе (и гораздо больше, чѣмъ во многихъ греческихъ трагедіяхъ), народъ, который чувствуетъ, передаетъ и объясняетъ всѣ волненія въ драмѣ, помогаетъ перипетіямъ и развязкѣ посредствомъ проявленной жалости и пылкости. Между тѣмъ, надо замѣтить еще, что въ Гоѳоліи, сравнительно съ Эсѳирью, Расинъ сократилъ не значеніе драматическое хора, напротивъ, но вещественное мѣсто, который онъ прежде занималъ. Въ Гоѳоліи онъ не помѣщаетъ уже хора послѣ IV акта. Его упрекали въ этомъ, и онъ отвѣчалъ: „Нѣкоторыя лица нашли музыку послѣдняго хора немного длинною, хотя очень красивою. Но что сказали бы объ этихъ молодыхъ израильтянкахъ, которыя дали обѣтъ Богу, чтобы онъ избавилъ ихъ отъ ужасной опасности, какой онѣ подвергались, если бы, по отвращеніи опасности, онѣ благодарили за то короткою молитвою?“ Дѣло въ томъ, что послѣ развязки лирическое развитіе становится лишнимъ. Сами греки, гораздо менѣе насъ чувствительные къ интересу, возбуждаемому любопытствомъ, и гораздо болѣе придававшіе значенія чувству художественному, и они не вводятъ хора послѣ заключенія. Въ Эсѳири это не важно было, такъ какъ Эсѳирь театральный дивертиссементъ, а не трагедія, и представляетъ очень посредственный драматическій интересъ. Въ Гоѳоліи, очень сильной драмѣ, послѣ этого пятаго акта, такого ужаснаго, Расинъ хорошо понялъ, что остается только опустить занавѣсъ.

Но и въ продолженіе драмы матеріальное значеніе хора ограничено. Пѣсни коротки, и, что я едва смѣю сказать, столько говорили противное, онѣ относительно мало обработаны въ основѣ и въ формѣ. Хоръ въ Эсѳири несравненно выше. Расинъ, такой увѣренный въ себѣ по обыкновенію, на этотъ разъ колебался. Онъ понялъ, что большой религіозной трагедіи свойственъ лиризмъ. Это вполнѣ справедливо. Онъ понялъ, что она допускаетъ присутствіе, группировку и передвиженія хора. Онъ рѣшилъ ввести хоры, а затѣмъ не нашелъ, что

заставить ихъ говорить. Это оттого, что онъ принадлежалъ къ новому времени, что онъ попалъ между двумя лирическими системами: древнею, тайну которой ему хотѣлось постигнуть, и новою, единственно доступною ему по смыслу, совершенно различному отъ первой.

У новыхъ лирическая поэзія обыкновенно опредѣляется такъ: живое, образное и гармоническое выраженіе личныхъ чувствъ. Опредѣленіе такого рода въ общемъ можно принять. У древнихъ лиризмъ вовсе не то. Онъ есть широкое, могущественное, восторженное выраженіе очень общихъ чувствъ. Не одно лицо говоритъ и поетъ на этомъ языкѣ; это религія, вѣчная нравственность, жалость, человѣколюбіе, отечество. Изъ этого выходитъ, что если лирическія пѣснопѣнія исполняются корифеями, то дѣлается простое подражаніе древнимъ, или что-либо мало значащее, и что новый лиризмъ гораздо болѣе умѣстенъ въ рѣчи какого-нибудь лица драмы, чѣмъ въ гимнахъ хора. Поистинѣ, древніе въ совершенствѣ понимали этотъ личный лиризмъ, даже на театрѣ. Ихъ лица не боялись остававливать дѣйствіе изліяніемъ своихъ жалобъ, своего гнѣва, своихъ стоновъ, криковъ надежды, или траурныхъ пѣсенъ. Оттуда происходятъ, внѣ хора, элегіи, то-есть то, что у новыхъ называется лирическими пьесами. Вспомните лирическое преувеличеніе своихъ несчастій Филоктета, отступленіе Антигоны о несчастіяхъ Эдипа, о монологѣ Аякса, который напоминаетъ мрачныя размышленія Гамлета: „Все, скрытое въ неизмѣримомъ и неисчислимомъ теченіи времени, появляется, и исчезаетъ, появившись“... Вотъ лиризмъ новый, тотъ, который Шекспиръ щедро изливаетъ въ своихъ драмахъ.

Расинъ среди французскаго XVII столѣтія возымѣлъ идею о лиризмѣ, и онъ смѣло привелъ ее въ исполненіе. Онъ помѣстилъ въ театрѣ вдохновеннаго пророка, сцену предсказаній, бредъ духовидца. Въ этомъ большая оригинальность Гоѳоліи, въ этомъ ея библейская окраска, въ этомъ ея рѣдкое и новое вдохновеніе. Расинъ не наивенъ. Его смѣлость не невольная, онъ отдаетъ себѣ отчетъ въ ней; онъ объясняетъ ее, и его объясненіе есть цѣлая теорія драматическаго лиризма новаго времени. Онъ говоритъ намъ (въ предисловіи къ Гоѳолію):

„Меня найдутъ, быть можетъ, слишкомъ смѣлымъ въ томъ, что я рѣшился вывести на сцену вдохновеннаго пророка Бо-

жія, предсказывающаго будущее. Но я съ осторожностію вложилъ въ его уста только выраженія, взятыя у самихъ пророковъ. Эта сцена, составляющая родъ эпизода (остановки въ дѣйствіи, чтобы придать картинѣ болѣе рельефности, которою, позднѣе, само дѣйствіе воспользуется), эта сцена, естественнымъ образомъ, приводитъ музыку, вслѣдствіе обычая древнихъ пророковъ входить въ свой священный восторгъ при звукахъ инструментовъ...

Прибавьте къ этому, что это пророчество много способствуетъ усиленію волненія въ пьесѣ посредствомъ изумленія и различныхъ движеній, въ которыя она приводитъ хоръ и главныхъ актеровъ.

Лучше мы не можемъ сказать, чтобы объяснить, насколько этотъ особенный родъ лиризма хорошо понятъ. Вотъ въ чемъ состоитъ искусство лирическаго въ драмѣ новаго времени: вывести лиризмъ изъ возбужденныхъ страстей самихъ дѣйствующихъ лицъ; получить такимъ способомъ преимущество лирической поэзіи, величіе образовъ, могущество движенія, волненіе воспламеняющее или возбуждающее жалость; кромѣ того, получить противодѣйствіе противъ страстей, усиленныхъ этимъ потрясеніемъ; и сверхъ всего сохранить хоръ, не столько для того, чтобы пѣть роль, которую онъ не можетъ поддержать, сколько какъ декоративную, живую и живописную рамку для сценической картины.

Фаге.

Корнель и Расинъ.

У Корнеля прекрасныя роли принадлежатъ лицамъ, которыя приносятъ свою страсть въ жертву долгу. Поэтъ бросаетъ вполнѣ готовыхъ героевъ въ крайне затруднительное положеніе, но онъ создалъ этихъ героевъ болѣе сильными, чѣмъ данное положеніе, и способными выйти изъ него со славою. Родриго и Химена жертвуютъ своею любовью, первый долгу мести за честь своего отца, вторая долгу мести за убійство ея отца. У Расина Полина любитъ Севера и остается вѣрною Поліевкту. Августъ предпочитаетъ прощеніе мести, даже законной. Горацій жертвуетъ своею сестрою отечеству.

У Расина я вижу не героевъ, но человѣческіе типы. Характеръ ихъ подчиняется страсти, которая сильнѣе ихъ, которая ими владѣетъ и подъ которою они падаютъ. Такъ было съ Роксаной, Федрой, Гоѳоліей, такъ въ Андромахѣ, которая подъ стать Сиду, три главныя роли, Герміоны, Ореста, Пирра, вѣроломство котораго возмущало великаго Конде.

Всѣ дѣйствующія лица у Корнеля, жертвующія страстью долгу, — награждаются; всѣ, жертвующія долгомъ страсти, — наказаны. Корнель не женитъ Родрига и Химену, это по геніальной осторожности. Но по окончаніи пьесы каждый выходитъ съ надеждою на союзъ этихъ двухъ такихъ благородныхъ влюбленныхъ.

Когда Поліевктъ умеръ, является надежда, что Полина будетъ женою Севера. Она христіанка, но Северъ близокъ оставить язычество. Не онъ ли это говоритъ о христіанахъ:

> Je les aimai toujours, quoi qu'on m'en ait pu dire;
> Je n'en vois point mourir que mon coeur n'en soupire;
> Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux...

Черезъ кого же онъ узнаетъ ихъ, если не черезъ Полину?

Эмилія пожертвовала долгу дочери сперва своею страстью къ Циннѣ, которому она согласна отдаться только за кровь Августа, потомъ своею благодарностію къ этому государю. Она выйдетъ за Цинну, которому Августъ прощаетъ. Прощеніе Цинны превращаетъ смертельнаго врага Августа въ преданнаго друга и облегчаетъ ему бремя власти надъ имперіей.

Герои Корнеля за то, что стали выше человѣческихъ слабостей, выходятъ изъ его трагедій полными жизни и счастливыми. Герои Расина, за то, что поддались слабостямъ, погибаютъ или теряютъ разсудокъ. Пирръ, измѣнившій Герміонѣ и Греціи, зарѣзанъ; Орестъ, убившій его, сталъ жертвою Фурій. Роксана, Федра, Гоѳолія бѣдственно погибаютъ. Неронъ живъ еще въ концѣ „Британика"; но онъ уже вдвойнѣ наказанъ: Юнія погибла для него, и Нарцисъ, его гнусный наперсникъ, разорванъ на части народомъ. Какой же способъ лучше для пониманія драматической поэмы? И тотъ и другой хороши, но различно.

Истина въ трагедіи Корнеля стоитъ выше; у Расина она общѣе; по той причинѣ, что въ ней больше людей, чѣмъ героевъ. Корнель выводитъ ее изъ этихъ великихъ сердецъ,

куда человѣческія слабости проникаютъ только затѣмъ, чтобы возбудить въ нихъ высшую добродѣтель. Расинъ получаетъ ее какъ признаніе совѣсти этихъ людей, у которыхъ добро смѣшано со зломъ, ниже безконечно малаго числа героевъ, и выше этой безыменной толпы, которая ведетъ себя по подражанію, и которой не принадлежатъ ни ея добродѣтели, ни ея пороки.

Истина у Корнеля имѣетъ только одно выраженіе, одну форму, одинъ слогъ, это — высокое, возвышенное. Внѣ героическихъ положеній, въ которыхъ высокій слогъ сталъ нѣкоторымъ образомъ привычнымъ, лица становятся сомнительными, языкъ ихъ темнымъ и неопредѣленнымъ. Герои Корнеля не умѣютъ быть людьми; они какъ будто берегутъ себя для тѣхъ усилій, которыя поэтъ потребуетъ отъ нихъ и, по выполненіи этого усилія, они какъ будто истощаются.

Выраженіе истины у Расина высокое, гдѣ слѣдуетъ, разнообразно, какъ та среда, у которой онъ заимствуетъ свои типы.

Прекрасныя сцены у Корнеля походятъ на нѣкоторые высокіе гимны, состоящіе въ простомъ ритмѣ, составляенномъ изъ нѣсколькихъ аккордовъ. Расинъ — это музыкантъ, стремящійся по безконечной области гармоніи, подъ вдохновенными перстами котораго возникаютъ пѣснопѣнія всякаго рода.

Герои Корнеля резонеры; имъ приличенъ особый складъ ума. Они хранители и какъ бы защитники какой-либо великой нравственной истины, которой они посвятили свою жизнь. Взоръ ихъ устремленъ на эту истину, всѣ мысли ихъ какъ бы первыя посылки непреодолимаго заключенія.

Всѣ воздвигаемыя имъ препятствія, всѣ трудности положенія, въ какое они поставлены, всѣ козни, страсти, для отвлеченія ихъ отъ этой овладѣвшей ими истины, все это для нихъ — софизмы; вотъ почему они разсуждаютъ даже въ чувствѣ, даже въ энтузіазмѣ. У Расина нѣтъ особаго оборота языка; его лица рабы страсти; а страсть, какъ говорятъ, не разсуждаетъ. Не то, чтобы она говорила непослѣдовательно въ театрѣ Расина; но она не стоитъ передъ сильнѣйшею нравственною истиною, возвращающею ее къ логикѣ, которой она избѣгаетъ. Она чувствуетъ и выражается движеніями. Всякая форма для нея хороша, даже форма разсужденія, когда ей приходится отбиваться отъ представляющагося ей долга, отъ котораго она хочетъ оторваться посредствомъ софизмовъ. Это разнообразіе страстей и характеровъ производитъ языкъ, въ ко-

торомъ смѣшиваются всѣ выраженія и всѣ оттѣнки, и гдѣ не господствуетъ никакой особенный оборотъ.

Расинъ внушаетъ намъ иного рода удивленіе, чѣмъ Корнель. Въ Корнелѣ мы восхищаемся его высокимъ мнѣніемъ о насъ; въ Расинѣ — его хорошимъ знаніемъ насъ. Оба удивляютъ, потому что въ каждомъ восхищеніи есть доля удивленія: первый тѣмъ, что признаетъ въ насъ величіе, какого мы не смѣли за собою видѣть; второй потому, что открываетъ въ глубинѣ нашего сердца слабость, которую мы хотѣли скрыть отъ себя.

Интересъ въ пьесахъ Корнеля такой же, какой возбуждаютъ приключенія полубоговъ, у которыхъ ничего нѣтъ человѣческаго, кромѣ лица. Такое величіе увлекаетъ, не всегда убѣждая насъ. Въ пьесахъ Расина мы интересуемся сами собою. Каждое слово его выдаетъ насъ, вырываетъ у насъ признаніе, иногда обвиняетъ насъ. Почему мы не досадуемъ на Пирра? Не смѣю этого сказать. Потому ли, что мы не чувствуемъ себя настолько сильными, чтобы поступить иначе? Недобросовѣстность его, впрочемъ, такъ жестоко искупается, что намъ позволено интересоваться имъ достойнымъ образомъ; дѣлаясь солидарными съ его проступкомъ, мы подписываемъ его наказаніе. Итакъ, нравственное дѣйствіе обоихъ театровъ одинаково; для совѣсти одинаково полезно признать справедливость искупленія, или ободрять справедливость награды.

Представляю себѣ впечатлѣніе просвѣщеннаго зрителя, возвращающагося послѣ перваго представленія *Андромахи*. Подъ блестящей народной сказкой онъ узналъ событія настоящей жизни. Подъ именами героической Греціи онъ увидѣлъ человѣка всѣхъ временъ. Совѣсть его одобряетъ тройное наказаніе, отнимающее разсудокъ или жизнь у трехъ главныхъ лицъ, преступныхъ въ томъ, что они долгъ принесли въ жертву страсти. Но сердце его сжимается отъ жалости при воспоминаніи объ ихъ борьбѣ, о цѣнѣ, которою они платятъ за преходящую сладость ихъ надежды; потому что въ этомъ чудномъ произведеніи наказаніе такъ же близко слѣдуетъ за проступкомъ, какъ тѣнь за тѣломъ, и эти опечаленные сердца не вкушаютъ ни одной минуты радости безъ примѣси сожалѣнія или страха. Нашъ зритель и порицалъ ихъ. и сожалѣлъ о нихъ Одна Андромаха показалась ему восхитительною тою преданностію долгу, которая ставитъ въ зависимое отъ нея положе-

ніе три лица, не исполнившія своего долга. Наконецъ, ни иллюзія времени, когда происходитъ дѣйствіе сказки, ни званія лицъ не скрыли отъ него черты, по которымъ эта драма походитъ на столько домашнихъ драмъ, актеры которыхъ неизвѣстны, и которыя играются въ четырехъ стѣнахъ комнаты: несчастная любовь; отвергнутыя сердца; страстная женщина, посредствомъ пренебрегаемаго любовника, мстящая любимому человѣку; любовь, заставляющая преступать клятвенное обѣщаніе: Андромаха, молодая мать, прекрасная своею молодостію и своимъ несчастіемъ, которая съ трепетомъ отдается покровителю своего сына.

Развѣ же это была униженная трагедія? Никто этого не думалъ, кромѣ кружка, который по увлеченію Корнелемъ относится съ предубѣжденіемъ ко всему новому. Расинъ не унижалъ трагедію; онъ дѣлалъ ее болѣе общею, онъ приблизилъ ее ко всѣмъ сословіямъ. Что же есть благороднѣе нашего сердца? И чѣмъ была бы для насъ трагедія, которая совершалась бы между лицами неприступными, волнующимися страстями или способными къ добродѣтелямъ безъ малѣйшаго сходства съ нашими!

Низаръ.

Драма Вольтера.

Драматическій талантъ Вольтера достигъ наибольшаго своего развитія въ періодъ неутомимой его литературной дѣятельности, протекшій между возвращеніемъ изъ Англіи и переѣздомъ въ Берлинъ. Обыкновенно считаютъ, что онъ занимаетъ то же мѣсто по отношенію къ Корнелю и Расину, какое занималъ Эврипидъ по отношенію къ Эсхилу и Софоклу. Трудно, однако, указать иное основаніе, на которомъ держится подобная аналогія, кромѣ хронологическаго соотвѣтствія, и подобныя параллели мы не можемъ признать особенно поучительными. Въ исторіи французской драмы Эврипида скорѣй уже напоминаетъ Расинъ, а различія между Эврипидомъ и его предшественниками вовсе не тѣ, какія существуютъ между Вольтеромъ и его предшественниками. Можно указать одну только общую черту: и Вольтеръ и Эврипидъ дѣлали драму орудіемъ для выраженія не только страсти, но и умо-

зрительныхъ философскихъ истинъ скептическаго характера, направленныхъ къ ниспроверженію традиціонныхъ мнѣній. Но, оставляя въ сторонѣ высокое превосходство грека относительно всего, что касается глубины, страсти и трагизма замысла, надо признать, что философствованіе Вольтера носитъ гораздо болѣе косвенный, осторожно-вкрадчивый и скрытный характеръ, сравнительно съ явной сентенціозностью Эврипида. Нѣкоторые критики, правда, настаиваютъ, что поэтическія произведенія Вольтера не что иное, какъ рядъ замаскированныхъ памфлетовъ, и что его слѣдуетъ считать, выражаясь ихъ языкомъ, тенденціознымъ поэтомъ. Если согласиться съ этимъ, то придется отказаться отъ лучшихъ драмъ Вольтера, въ томъ числѣ и отъ „Меропы", „Семирамиды", „Танкреда", въ которыхъ самый хитроумный критикъ напрасно станетъ искать какой-либо тенденціи съ характеромъ памфлета. Всегда руководившее Вольтеромъ чувство мѣры предохраняло его отъ такихъ несообразностей, какъ церковныя проповѣди, или академическія разсужденія на драматической сценѣ. Если духовенство находило, напримѣръ, въ „Магометѣ" скрытое нападеніе на католическую религію, то это объясняется скорѣе тѣмъ, что поэта подозрѣвали въ невѣріи, чѣмъ въ содержаніи самой пьесы. Ужасъ, возбужденный этой и другими драмами Вольтера, съ поразительной ясностью показываетъ, что значеніе и вліяніе поэзіи обусловливаются настолько же настроеніемъ ума слушателей, какъ и самимъ содержаніемъ. Драмы Вольтера вели къ скептицизму. Можно сказать, что уже существовало скептическое предрасположеніе въ умахъ, которое публика и переносила на нихъ; при иныхъ же обстоятельствахъ, такъ, напримѣръ, если бы „Магометъ" былъ написанъ въ царствованіе Людовика XIV, то появленіе „Магомета" могли бы счесть за прославленіе католичества. Да и дѣйствительно, папа Бенедиктъ XIV немедленно согласился принять посвященіе ему этой трагедіи, — искренно или нѣтъ, мы не знаемъ, — яко бы потому, что она заключаетъ въ себѣ косвенное прославленіе христіанства.

Мы допускаемъ, что при выборѣ сюжета Вольтеромъ тайно руководило желаніе ослабить гнетъ религіозныхъ предразсудковъ. Безъ преувеличенія можно сказать, что католичество было всеподавляющимъ бременемъ того времени. Не было такой области знанія, начиная съ геометріи, надъ которой не

тяготѣла бы эта сила. Согласно поверхностному взгляду своего времени, онъ считалъ Магомета отъявленнымъ и сознательнымъ обманщикомъ, и представилъ основателя одной изъ великихъ религій въ постыдномъ и ненавистномъ образѣ. Всякія аналогіи, которыя дѣлались при этомъ по отношенію къ католичеству, лежатъ собственно внѣ самой пьесы, и мы, для которыхъ подобные вопросы представляются вполнѣ уже рѣшенными, можемъ читать „Магомета" просто какъ „Магомета", хотя едва ли можемъ отнестись съ малѣйшимъ вниманіемъ къ ребяческому взгляду, не видящему ничего иного въ восточномъ реформаторѣ, кромѣ чувственности, честолюбія и свирѣпости. Восторженный деизмъ Заира, быть можетъ, долженъ былъ указывать на то, что величайшее благочестіе можетъ идти рука объ руку съ безстрашнымъ отрицаніемъ всякаго суевѣрія. Но и это толкованіе также лежитъ внѣ пьесы и никоимъ образомъ не можетъ служить основаніемъ для обвиненія Вольтера въ нарушеніи правилъ искусства ради тенденціи...

Трагедія у Вольтера является однимъ изъ средствъ объективнаго изображенія, чѣмъ и должно быть всякое искусство, которое воспроизводитъ не благороднѣйшія стремленія человѣческаго ума, а дѣйствительную жизнь; и Вольтеръ не забывалъ этого.

Совершенно безполезно сравнивать относительныя достоинства трагедій Вольтера и трагедій новой романтической школы во Франціи, или же трагедій главныхъ драматурговъ въ Англіи: какова бы ни была форма произведенія, ее слѣдуетъ судить относя къ тому роду, къ какому она принадлежитъ, а родъ, избранный Вольтеромъ, былъ французскій классическій, съ его опредѣленными условіями и твердо установленными правилами, тремя единствами, величественнымъ александрійскимъ стихомъ и всѣми прочими существенными принадлежностями этой спеціальной драматической формы. И здѣсь, какъ и во многихъ другихъ отношеніяхъ, мы видимъ, что Вольтеръ былъ продолжателемъ, если не по отношенію къ мысли, то по отношенію къ литературной формѣ могучей традиціи великаго вѣка; но въ то же самое время, хотя это нѣсколько и странно, онъ даетъ первый толчокъ новой теоріи, окончательно разрушившей власть этой традиціи. Не будетъ, думаемъ, измѣной славному и несравненому генію Шекспира, или непониманіемъ художественнаго творчества, живой фантазіи и благородства

мысли и образовъ нашихъ менѣе знаменитыхъ художниковъ, если мы, признавъ за англійской драмой первенство въ силѣ и жизненности, вмѣстѣ съ тѣмъ допустимъ въ этомъ слишкомъ презираемомъ александрійскомъ стихѣ — точный и торжественный кадансъ, который доставляетъ въ высокой степени наслажденіе самаго высшаго порядка и способность къ которому встрѣчается между людьми чаще, чѣмъ неоцѣнимая и недосягаемая способность „глаголомъ жечь сердца людей“. Утверждаютъ, что дарованія перваго рода не могутъ создавать пьесъ, годныхъ для постановки на сценѣ, а только лишь драматическія поэмы; но на это невольно улыбнешься, вспомнивъ, во-первыхъ, что величайшіе актеры въ мірѣ были воспитаны на этихъ александрійскихъ стихахъ и, во-вторыхъ, что громадная и восторженная публика только лишь какихъ-нибудь лѣтъ двадцать тому назадъ сходилась смотрѣть видѣнныя ею неоднократно трагедіи Корнеля и Расина, какъ какой-нибудь совершенно новый водевиль, который не удастся уже болѣе увидѣть...

Знаменитый нѣмецкій писатель, авторъ книги о Вольтерѣ, говоритъ, что секретъ французской классической драматургіи кроется въ томъ, что драма служила для развлеченія двора. „Дѣйствующія лица говорятъ не такъ, какъ было бы согласно съ ихъ истинными чувствами, характерами и положеніемъ, но какъ приличествуетъ говорить въ присутствіи короля и придворныхъ; не истина, природа и красота, но этикетъ является непреложнымъ закономъ драматическаго искусства“ *). Это можетъ отчасти объяснить, почему во Франціи возродились нѣкоторые пріемы классической драмы, ея достоинство, возвышенность и строгость; но невозможно одной внѣшнею случайностью объяснить сколько-нибудь удовлетворительно этотъ столь опредѣленный и свободный отъ всякой поддѣлки родъ драматическаго творчества. Корнель, Расинъ, Вольтеръ обрабатывали сюжеты своихъ трагедій съ соблюденіемъ строгаго единства дѣйствія, полнаго благородства мотивовъ и торжественнаго и правильнаго размѣра стиха, потому что эти условія отвѣчали ихъ умственному складу, ихъ стремленію ко всему изящному, ясному и возвышенному, ихъ искреннему и серіозному пониманію. Правда, они не скрываютъ передъ вами тѣхъ

---

*) Voltaire: Sechs Vorträge. Von D. F. Strauss; p. 74.

глубокихъ источниковъ мысли, чувства и гармоніи, которыя изливаются свободною волною отъ прикосновенія жезла Шекспира. Но и мы были не вдругъ перенесены отъ сцены клоуновъ на вершину седьмого неба, откуда видны мрачныя бездны, лежащія по обѣ стороны пути человѣческой дѣятельности, такъ же хорошо, какъ и всѣ прелестные и тѣнистые оазисы, встрѣчающіеся на немъ. Не станемъ только дѣлать неосновательнаго предположенія, что мы рѣшаемъ вопросъ о достоинствахъ старой французской драмы, ея строгой формы и размѣрнаго стиха, когда говоримъ объ относительной глубинѣ и широтѣ воззрѣній поэтическихъ произведеній Шекспира и Вольтера, о чемъ впрочемъ серіозно не будетъ говорить ни одинъ англичанинъ или нѣмецъ. Нельзя также ожидать, чтобы столь чуждая для англичанъ художественная форма могла производить какое-либо глубокое впечатлѣніе. Но и вопросъ не въ томъ, должны ли англичане испытывать такое глубокое впечатлѣніе. Слишкомъ воспріимчивый Мармонтель разсказываетъ, какъ однажды, во время его посѣщенія Фэрне, Вольтеръ увелъ его въ кабинетъ и предложилъ ему прочесть одну рукопись. Это былъ „Танкредъ", только что оконченный. Мармонтель прочелъ ее внимательно и весь въ слезахъ возвратилъ ее автору. „Ваши слезы, сказалъ Вольтеръ, служатъ отвѣтомъ на то, что мнѣ интереснѣе всего было знать". Самый суровый критикъ согласится, что „Танкреда" стоитъ прочесть. Гиббонъ считалъ это произведеніе блестящимъ и интереснымъ, а Гёте находитъ его достойнымъ перевода. Въ настоящее же время едва ли возможно было бы обвинить кого бы ни было въ недостаткѣ чувствительности, если бы даже всѣ трагедіи Вольтера вмѣстѣ взятыя не заставили его прослезиться, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя также на основаніи этого отрицать въ означенныхъ трагедіяхъ всякое иное достоинство, кромѣ паѳоса.

Вольтеръ — истинный геній безукоризненной правильности, изящества и граціи, и если бы читатель пожелалъ дать себѣ отчетъ относительно значенія подобной правильности, то онъ съ большею пользою могъ бы прочесть замѣчанія Вольтера на нѣкоторыя изъ самыхъ знаменитыхъ драмъ Корнеля. Но по силѣ стиля и поэтическому значенію, такъ же какъ и по богатству гармоніи, напоминающему орга̀нъ, Вольтеръ долженъ быть поставленъ, конечно, ниже своего знаменитаго предшественника. Въ немъ вы замѣчаете какую-то поверхностность,

проникающую всецѣло его драматическія произведенія и распространяющуюся какъ на идею характера и драматическое построеніе, такъ и на стихъ. Несомнѣнно, мы часто встрѣчаемъ и здѣсь серіозныя и благородныя строки, отличающіяся совершенствомъ гармоніи и возвышенностью чувства. Но въ цѣломъ всякаго поражаетъ фатальный излишекъ легкости и на ряду съ этимъ роковой недостатокъ художественной рельефности. Плавно и легко льющійся стихъ нарушаетъ силу впечатлѣнія.

Менѣе всего возможно сравнивать Вольтера съ Расиномъ, о двухъ великихъ трагедіяхъ котораго — „Ифигеніи“ и „Аталіи“ — Вольтеръ самъ отозвался какъ о пьесахъ, отличающихся наибольшимъ драматическимъ совершенствомъ, какое только когда-либо было достигнуто *).

У Вольтера вы не найдете подобной суровости и нѣжности, величія и легкости, граціи и силы, переплетенныхъ вмѣстѣ съ такимъ совершеннымъ искусствомъ и проникнутыхъ такимъ единствомъ плана, какъ это умѣлъ дѣлать только Расинъ; не даромъ же на его стихахъ Фенелонъ и Массильонъ научились искусству гармоніи въ прозѣ. Достигать подобныхъ эффектовъ Вольтеръ могъ только внѣшнимъ образомъ, такъ какъ ему не доставало внутренней глубины, серіозности и солидности знаменитаго художника. Извѣстно, какъ мало помогаютъ внѣшніе пріемы, и какъ тщетны при этомъ стремленія къ гармонической граціи стиля, если художникъ не испытываетъ тѣхъ неуловимыхъ внутреннихъ движеній, которыя оживляютъ стиль. Только тогда человѣкъ овладѣваетъ благороднѣйшею силою выраженія, когда возвышенныя мысли, великодушныя стремленія и свѣтлые образы составляютъ обычное состояніе его ума. Де Мэстръ, для котораго имя Вольтера было символомъ всего, что носитъ на себѣ печать проклятія, признавалъ благородство мыслей въ его трагедіяхъ, но дѣлалъ это неохотно и тотчасъ же отказывался отъ этого признанія, прибавляя, что даже и тутъ Вольтеръ напоминаетъ своихъ двухъ великихъ соперниковъ, какъ хитрый лицемѣръ напоминаетъ святого **). И въ этомъ есть доля правды, хотя высказана она злобнымъ образомъ.

---

*) Oeuvres, IX, p. 382.

**) Soirées, 4-ième entretien.

Въ общій планъ драматической реформы, задуманной Вольтеромъ во время его пребыванія въ Англіи, входило признаніе и того, что сюжеты трагедій должны выбираться болѣе яркіе и рѣшительные, и что любовь не должна составлять необходимой принадлежности ихъ. „Мы смотримъ почти всегда одну и ту же пьесу, съ одной и той же завязкой — ревностью и ссорой, оканчивающейся женитьбой; тутъ постоянныя любовныя ухаживанья, и все отличіе отъ комедіи въ томъ, что дѣйствующія лица — принцы, и что по временамъ, для проформы, проливается кровь“ [1]). Все это Вольтеръ считалъ ошибочнымъ. Убѣжденіе въ необходимости сдѣлать трагедію средствомъ для выраженія другихъ чувствъ, кромѣ тѣхъ, которыя такъ легко вырождаются въ пошлость, заставила Вольтера искать и заняться обработкой новыхъ сюжетовъ.

Морлей.

„Меропа“ Вольтера.

Меропа Вольтера была вызвана *Меропою* Маффеи, и онъ написалъ ее приблизительно въ 1737 г. [2]), вѣроятно, у своей Ураніи, маркизы дю Шатлэ [3]). Уже въ январѣ 1838 г. рукопись ея была въ Парижѣ у патера Брюмуа [4]), который, въ качествѣ іезуита и автора сочиненія „Théâtre des Grecs“, всѣхъ скорѣе могъ вызвать настроеніе, самое благопріятное для этой

---

1) Oeuvres, V, p. 189.

2) Самъ Вольтеръ говоритъ въ письмѣ къ Маффеи: „Моя Меропа была кончена въ 1736 г. почти въ томъ видѣ какъ теперь“.

3) Габріель Эмилія де Бретёль, маркиза дю Шатлэ (род. въ Пикардіи, 1706—1749), весьма красивая, умная и ученая дама, но порочной жизни, была замужемъ за маркизомъ Шатлэ Ламономъ, обергофмаршаломъ короля Станислава Лещинскаго, съ 1733 г. жила въ замкѣ Сирэ на границѣ Лотарингіи и Шампани. У нея-то и нашелъ себѣ убѣжище Вольтеръ. Письма его къ ней дышатъ любовью и уваженіемъ. Между другими лестными именами онъ величаетъ ее также „ученою Ураніею“. Умерла 10 августа 1749 г.

4) Пьерръ Брюмуа (родомъ изъ Руана, 1688—1742), ученый іезуитскій патеръ, извѣстный своими „Мыслями“ объ упадкѣ римской поэзіи, но въ особенности „Театромъ грековъ, гдѣ помѣщены переводы античныхъ трагедій съ обширными разъясненіями“. Въ качествѣ ученаго іезуита онъ пользовался сильнымъ вліяніемъ. Орденъ былъ уничтоженъ гораздо позднѣе, въ 1773 г., знаменитою буллою Климента XIV. „Théâtre des Grecs“ былъ изданъ еще въ 1730 г.

пьесы, и расположить общественное мнѣнiе столицы въ ея пользу. Брюмуа показалъ трагедiю друзьямъ поэта и, между прочимъ, долженъ былъ послать ее престарѣлому патеру Турнмину[1]), который былъ весьма польщенъ тѣмъ, что его любезный сынъ Вольтеръ спрашиваетъ у него совѣта насчетъ трагедiи. Хотя патеръ мало понималъ толку въ этомъ дѣлѣ, но написалъ въ отвѣтъ ему письмецо, полное похвалъ, которое потомъ, какъ бы въ назиданiе и предостереженiе самозванныхъ критиковъ[2]), постоянно печаталось въ видѣ предисловiя къ пьесѣ. Въ немъ *Меропа* выдавалась за одну изъ совершеннѣйшихъ трагедiй, за истинный образецъ въ своемъ родѣ, и говорилось, что съ этихъ поръ мы можемъ вполнѣ утѣшиться о потерѣ трагедiи Эврипида[3]), имѣвшей подобное содержанiе; послѣдняя, лучше сказать, не потеряна, потому что Вольтеръ возстановилъ ее намъ.

Все это должно было сильно ободрить Вольтера, но онъ, повидимому, не торопился постановкою пьесы на сцену, и она дана была въ первый разъ только въ 1743 г. Это разсчитанное замедленiе принесло всѣ тѣ плоды, какихъ только онъ могъ ожидать. *Меропа* имѣла необыкновенный успѣхъ, и партеръ оказалъ поэту такiя почести, какимъ въ то время еще не было примѣра. Правда, публика еще раньше оказывала отличный прiемъ великому Корнелю, и его кресло въ партерѣ постоянно оставалось незанятымъ, какъ бы ни было велико стеченiе публики, а когда онъ входилъ въ партеръ, то всѣ зрители мгновенно вставали, — почесть, которая въ то время оказывалась во Францiи только принцамъ крови. Корнель считался въ театрѣ какъ бы хозяиномъ въ своемъ домѣ, а когда является хозяинъ, то понятно, что гости обязаны вѣжливо привѣтствовать его. Но Вольтера встрѣтили совсѣмъ иначе: партеръ сильно желалъ видѣть въ лицо того поэта, который

---

1) Рене Жозефъ Турнминъ (родомъ изъ Ренна 1661—1739) тоже весьма ученый iезуитъ, издававшiй съ 1701 г. Mémoires de Trevoux, распространенныя въ цѣлой Европѣ. Онъ былъ больше силенъ въ исторiи, чѣмъ въ литературѣ.

2) Это надобно понимать въ ироническомъ смыслѣ. Дѣло въ томъ, что трагедiя Вольтера вовсе не заслуживала лестнаго отзыва, и Турнминъ этимъ [illegible] своей литературной славѣ.

3) Здѣсь говорится о трагедiи *Кресфонтъ*, отъ которой до насъ дошли лишь весьма ничтожные отрывки.

вызвалъ такое поклоненіе себѣ. Поэтому, когда представленіе кончилось, зрители пожелали видѣть его, вызывали, кричали и шумѣли до тѣхъ поръ, пока Вольтеръ дѣйствительно явился, далъ налюбоваться собой и былъ осыпанъ рукоплесканіями... И съ тѣхъ поръ рѣдко давалась новая пьеса, автора которой не вызывали бы на сцену. Притомъ послѣдній и самъ охотно показывался.

Я сказалъ, что *Меропа* Вольтера была вызвана *Меропою* Маффеи. Но выраженіе *вызвана* слишкомъ слабо: первая почти цѣликомъ взята изъ послѣдней. Фабула пьесы, планъ ея и изображеніе нравовъ принадлежатъ Маффеи; безъ нея Вольтеръ не написалъ бы никакой *Меропы,* или написалъ бы, навѣрное, совершенно иную.

Поэтому, чтобы вѣрно судить о копіи французскаго поэта, мы прежде всего должны познакомиться съ подлинникомъ итальянца. А чтобы надлежащимъ образомъ оцѣнить поэтическое достоинство послѣдняго, намъ слѣдуетъ бросить взглядъ на историческіе факты[1]), легшіе въ основу его фабулы.

Маффеи самъ излагаетъ эти факты въ посвященіи своей пьесы слѣдующимъ образомъ. „Спустя нѣсколько времени по взятіи Трои, когда Гераклиды, т.-е. потомки Геркулеса, снова утвердились въ Пелопонесѣ, Кресфонту досталась по жребію Мессенская область. Супругу его звали Меропою. Такъ какъ онъ выказалъ себя крайне благосклоннымъ къ народу, то могущественные люди въ государствѣ убили его вмѣстѣ съ сыновьями, кромѣ самаго младшаго, который воспитывался внѣ предѣловъ страны у одного изъ родственниковъ своей матери. Этотъ младшій сынъ Кресфонта, по имени Эпитъ, пришедши въ зрѣлый возрастъ, снова завладѣлъ отцовскимъ царствомъ съ помощью аркадянъ и дорянъ и отомстилъ убійцамъ за смерть своего отца. Такъ повѣствуетъ Павзаній[2]). А Аполлодоръ[3])

[1]) Здѣсь подъ историческими фактами собственно должно разумѣть баснословныя преданія.

[2]) Павзаній, греческій географъ и историкъ, вѣроятно, родомъ изъ Лидіи, жилъ во II в. до Р. Х. Отъ него сохранилось обширное описаніе Греціи съ окружающими ее островами, въ 10 кн., со множествомъ историческихъ эпизодовъ, также извѣстій по части искусствъ и религіи.

[3]) Аполлодоръ (родомъ изъ Аѳинъ, жилъ около половины II в. до Р. Х.) славился какъ грамматикъ. Отъ него дошла „Библіотека“ въ 3 кн., содержащая въ себѣ миѳологію грековъ.

сообщаетъ, что когда Кресфонтъ былъ убитъ, то Полифонтъ, тоже происходившій изъ рода Гераклидовъ, завладѣлъ браздами правленія, принудилъ Меропу сдѣлаться его женой, но третій сынъ ея, скрытый матерью въ безопасномъ мѣстѣ, впослѣдствіи убилъ тирана и снова завоевалъ царство. Гигинъ[1]), у котораго Эпитъ носитъ имя Телефонта, повѣствуетъ, что Меропа сама хотѣла убить бѣжавшаго сына, не зная его, но что ее во-время предостерегъ старый слуга: онъ открываетъ ей, что тотъ, котораго она считаетъ убійцею своего сына, и есть ея родной сынъ, — что сынъ этотъ, теперь узнанный, нашелъ случай убить Полифонта во время жертвоприношенія.

Было бы удивительно, если бы уже древніе трагики не воспользовались этимъ разсказомъ, въ которомъ столько замѣчательныхъ превратностей судьбы и узнаваній. Какъ могло это случиться? Аристотель въ своей „Наукѣ о поэзіи" упоминаетъ о трагедіи *Кресфонтъ,* въ которой Меропа узнаетъ своего сына въ ту самую минуту, когда готовится убить его, какъ мнимаго убійцу своего сына. И Плутархъ во второй статьѣ объ употребленіи въ пищу мяса имѣетъ въ виду, безъ сомнѣнія, эту же пьесу[2]), говоря о волненіи, охватившемъ весь театръ, когда Меропа заноситъ сѣкиру надъ своимъ сыномъ, и о томъ ужасѣ, который овладѣваетъ каждымъ зрителемъ при мысли, что ударъ можетъ быть нанесенъ раньше, чѣмъ подоспѣетъ старый слуга. Аристотель, правда, говоритъ о *Кресфонтѣ,* не упоминая имени автора, но такъ какъ мы встрѣчаемъ у Цицерона и нѣкоторыхъ другихъ древнихъ писателей ссылки на Эврипидова *Кресфонта,* то, вѣроятно,

---

[1]) К. Юлій Гигинъ (родомъ изъ Испаніи, жилъ приблизительно въ 64—16 г. по Р. Х.), отпущенникъ императора Августа. Онъ написалъ много сочиненій, которыя не дошли до насъ. Ему приписываютъ 277 басенъ, часто сообщающихъ содержаніе потерянныхъ греческихъ трагедій. Исторія Меропы разсказана въ 137-ой баснѣ, по изд. Шмидта, 1872 г.

[2]) Если сдѣлать это предположеніе (а его можно сдѣлать смѣло, потому что у древнихъ поэтовъ было не въ обычаѣ и даже не дозволялось красть другъ у друга такія особыя положенія), то къ приводимому Плутархомъ мѣсту относится отрывокъ изъ Эврипида, не принятый Джошуа Барнсомъ (Дж. Барнсъ (род. въ Лондонѣ, 1654(?)—1712), профессоръ греческой литературы, отличавшійся необыкновенною памятью. Въ 1694 г. онъ издалъ трагедіи Эврипида, куда вошли и отрывки), но имъ можетъ воспользоваться новый издатель. *Прим. автора.* — Этотъ отрывокъ дѣйствительно есть въ новыхъ изданіяхъ трагедій Эврипида.

онъ разумѣлъ не иное что, какъ произведеніе именно этого поэта.

Патеръ Турнмпнъ говоритъ въ письмѣ, упомянутомъ нами выше: „Аристотель, этотъ мудрый законодатель театра, отнесъ фабулу *Меропы* къ первому разряду трагическихъ фабулъ. Эврипидъ обработалъ ее, и Аристотель сообщаетъ, что каждый разъ, какъ только *Кресфонтъ* Эврипида давался на сценѣ въ высоко-образованныхъ Аѳинахъ, народъ, столь избалованный образцовыми трагедіями, бывалъ потрясенъ, растроганъ и приходилъ въ восторгъ". Пышныя фразы, только въ нихъ мало правды! Патеръ ошибается въ двухъ пунктахъ. Въ последнемъ случаѣ онъ смѣшалъ Аристотеля съ Плутархомъ, а въ первомъ невѣрно понялъ Аристотеля.

Меропа могла имѣть двоякій конецъ, но какъ именно она оканчивалась, нельзя судить по тѣмъ немногимъ отрывкамъ, какіе остались намъ отъ *Кресфонта*. Въ нихъ нѣтъ ничего другого, кромѣ нравственныхъ изреченій и наставленій, случайно приводимыхъ позднѣйшими писателями, но не проливающихъ ни малѣйшаго свѣта на ходъ трагедіи[1]).

Изъ единственнаго мѣста, приведеннаго Полибіемъ и содержащаго въ себѣ воззваніе къ богинѣ мира, можно, повидимому, заключить, что въ то время, къ которому относится дѣйствіе трагедіи, спокойствіе еще не было возстановлено въ мессенскомъ царствѣ. А изъ двухъ отрывковъ слѣдовало бы вывести заключеніе, что умерщвленіе Кресфонта и двухъ его старшихъ сыновей или составляло часть дѣйствія, или, по крайней мѣрѣ, совершилось немного раньше. Впрочемъ оба эти предположенія не вполнѣ согласны съ признаніемъ матерью младшаго сына, который вернулся лишь чрезъ нѣсколько лѣтъ, чтобъ отомстить за смерть отца и братьевъ. Но величайшее затрудненіе представляетъ для меня самое заглавіе пьесы. Если это узнаваніе сына и эта месть младшаго сына составляли главное содержаніе ея, то какъ могло явиться заглавіе *Кресфонтъ?* Кресфонтъ — имя отца, а сынъ, по словамъ однихъ, назывался Эпитомъ, по другимъ — Телефонтомъ. Можетъ быть, первое имя и было настоящее, а второе принято послѣ, на чужбинѣ,

---

[1]) То мѣсто, которое приводитъ Дасье (Poétique d'Aristot. Chap. XV Rem. 23), не упоминая, гдѣ онъ его прочелъ, находится у Плутарха въ разсужденіи: „О томъ, какую пользу можно получать отъ враговъ". *Примѣч. автора.*

чтобъ ему не быть узнаннымъ и спастись отъ козней Полифонта. Отецъ давно уже умеръ, когда сынъ завладѣлъ его царствомъ. Слыхано ли когда-нибудь, чтобы трагедія озаглавливалась именемъ лица, которое совсѣмъ не появляется въ ней. Корнель и Дасье смѣло обошли это затрудненіе, допустивши, что и сына тоже звали Кресфонтомъ [1]); но насколько вѣроятно это предположеніе, на чемъ оно основано?

Впрочемъ, если имѣетъ цѣну то открытіе, которому радовался Маффеи, то мы довольно основательно знаемъ планъ *Кресфонта*. Онъ полагалъ, что нашелъ его именно у Гигина въ сто восемьдесятъ четвертой баснѣ. Ибо Маффеи считаетъ вообще басни Гигина въ большинствѣ случаевъ не чѣмъ инымъ, какъ пересказомъ содержанія древнихъ трагедій, мнѣніе, которое еще раньше его высказалъ Рейнезіусъ, — поэтому и совѣтуетъ новѣйшимъ поэтамъ лучше брать старыя трагическія фабулы изъ этого покинутаго источника, чѣмъ придумывать новыя. Совѣтъ не дуренъ, и имъ можно воспользоваться. Ему и слѣдовали нѣкоторые писатели раньше, чѣмъ Маффеи далъ имъ этотъ совѣтъ, или даже не зная о томъ, что онъ высказалъ имъ. Вейсе заимствовалъ изъ этой сокровищницы сюжетъ своего *Тіэйста* [2]), и еще многіе другіе сюжеты ждутъ писателя, понимающаго дѣло. Но для этой цѣли слѣдуетъ пользоваться не бóльшею, а можетъ быть, самою наименьшею долею сочиненія Гигина. Нѣтъ нужды предполагать, что оно составлено изъ содержаній древнихъ трагедій; оно могло быть заимствовано, прямо или косвенно, изъ тѣхъ источниковъ, къ которымъ прибѣгали сами трагическіе поэты. Гигинъ, или кто-либо другой, составившій этотъ сборникъ, даже самъ смотритъ на трагедіи, какъ на уклонившіеся отъ настоящаго русла, испорченные ручьи; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онъ тщательно отдѣляетъ древнее, болѣе первоначальное преданіе отъ того, которое имѣетъ за себя лишь авторитетъ древнихъ трагическихъ поэтовъ. Такъ, напримѣръ, онъ передаетъ миѳы объ Ино и объ Антіопѣ сначала согласно съ преданіемъ, а потомъ въ особомъ отдѣлѣ по редакціи Еврипида.

---

[1]) Remarqe 22 sur le Chapitre XV de la Poét. d'Arist., Мать намѣревающаяся убить сына, подобно тому, какъ Меропа хочетъ убить Кресфонта и пр. *Прим. автора.*

[2]) Хр. Ф. Г. Вейсе. Онъ взялъ въ основу разсказъ Гигина и написалъ трагедію Тіэйстъ въ 5 дѣйств. пятистопнымъ ямбомъ.

(15 сентября, 1767) г.). Впрочемъ, этимъ я не хочу сказать, что такъ какъ въ заглавіи сто восемьдесятъ четвертой баснѣ не стоитъ имени Эврипида, то она и не можетъ быть извлеченіемъ изъ его *Кресфонта*. Напротивъ, я признаю, что въ ней, дѣйствительно, виденъ весь ходъ и завязка трагедіи, такъ что если она не была сюжетомъ трагедіи, то легко могла бы быть обработана въ ея формѣ, притомъ такой, которая гораздо болѣе приближалась бы къ античной простотѣ, чѣмъ всѣ новѣйшія *Меропы*. Судите сами. Разсказъ Гигина въ подробномъ изложеніи таковъ: „Кресфонтъ былъ царь Мессеніи и имѣлъ отъ супруги своей Меропы троихъ сыновей; вдругъ Полифонтъ подстрекнулъ народъ къ возмущенію противъ него, во время котораго послѣдній и лишился жизни вмѣстѣ съ двумя старшими сыновьями. Послѣ этого Полифонтъ завладѣваетъ царствомъ и рукою Меропы, которая во время возмущенія все-таки нашла случай отослать своего третьяго сына, по имени Телефонта, къ одному иноземному гостепріимцу — въ Этолію, гдѣ онъ и былъ въ безопасности. По мѣрѣ того, какъ Телефонтъ росъ, Полифонтъ становился все тревожнѣе. Онъ не могъ ждать себѣ отъ него ничего хорошаго и потому обѣщалъ щедрую награду тому, кто избавитъ его отъ Телефонта. Послѣдній узналъ объ этомъ, а такъ какъ чувствовалъ себя въ силахъ привести въ исполненіе задуманный планъ мести, то тайкомъ бѣжалъ изъ Этоліи, отправился въ Мессенію и явился къ тирану. Онъ сказалъ Полифонту, что убилъ Телефонта и потому требуетъ положенной за это награды. Полифонтъ принялъ его и приказалъ угощать въ своемъ дворцѣ до тѣхъ поръ, пока не разузнаетъ отъ него еще больше подробностей. Телефонта проводили въ комнату, назначенную для пріема гостей, гдѣ онъ и заснулъ отъ усталости. Между тѣмъ, старый слуга, помощью котораго мать съ сыномъ пользовались для взаимныхъ сношеній, пришелъ со слезами къ Меропѣ и сообщилъ ей, что Телефонтъ пропалъ изъ Этоліи и никто не знаетъ, гдѣ онъ находится. Для Меропы не было тайною, чѣмъ хвалится пришлый чужестранецъ. Поэтому она явилась съ сѣкирою въ рукахъ въ его комнату и непремѣнно убила бы его во время сна, если бы старый слуга, поспѣшившій туда вслѣдъ за нею, во́-время не узналъ ея сына и не предостерегъ мать отъ преступленія. Тогда оба они вступили въ соглашеніе между собою, и Меропа приняла въ присутствіи мужа спокойный и

довольный видъ. Полифонтъ думалъ, что всѣ его желанія исполнились, и хотѣлъ совершить торжественное жертвоприношеніе богамъ въ благодарность за это. Но когда всѣ собрались вокругъ алтаря, то Телефонтъ нанесъ ударъ царю тѣмъ ножомъ, которымъ готовился заколоть жертвенное животное; тиранъ палъ, а Телефонтъ овладѣлъ отцовскимъ царствомъ".

Уже въ XVI-мъ вѣкѣ два итальянскихъ поэта, Іоаннъ Баптистъ Ливіера и Помпоніо Торелли [1]), заимствовали изъ этой басни Гигина сюжеты для своихъ трагедій *Кресфонтъ* и *Меропа,* и такимъ образомъ, по мнѣнію Маффеи, безсознательно шли по стопамъ Эврипида. Но, несмотря на это убѣжденіе, самъ Маффеи вовсе не желалъ въ своей пьесѣ гадательно возстановлять трагедію Эврипида и воспроизводить въ своей *Меропѣ* утраченнаго *Кресфонта.* Напротивъ, онъ тщательно уклонялся отъ главныхъ основъ мнимаго Эврипидова плана и хотѣлъ воспользоваться изъ него въ полномъ объемѣ только положеніемъ Меропы, которое показалось ему въ особенности трогательнымъ.

Именно, личность матери, столь горячо любящей сына, что она готова своей рукой покарать его убійцу, и навела его на мысль изобразить на сценѣ вообще материнскую нѣжность, такъ чтобы вся пьеса была проникнута этою одною чистою и благородною страстью, помимо всякой другой любви. Поэтому все то, что не вполнѣ соотвѣтствовало этой цѣли, подверглось измѣненію, въ особенности обстоятельства, касавшіяся вторичнаго брака Меропы и воспитанія ея сына внѣ предѣловъ страны. Меропѣ не слѣдовало быть женою Полифонта, потому что, по мнѣнію поэта, не согласно было съ честностью такой благомыслящей матери — отдаться въ объятія второго мужа, зная, что онъ — убійца перваго. Притомъ же, чувство самосохраненія внушало ему мысль — окончательно избавиться отъ всѣхъ тѣхъ, кто могъ имѣть законныя права на престолъ. Сынъ не долженъ былъ воспитываться у знатнаго чужестранца, друга дома его отца, живя въ безо-

---

[1]) Giambattista Liviera род. въ Виченцѣ въ 1565 г. и написалъ трагедію *Кресфонтъ.* Графъ Pomponio Torelle di Monte Chiarugolo (род. въ Пармѣ, ум. въ 1608 г.) написалъ 5 трагедій, изъ которыхъ лучшая была *Меропа* (съ хорами). Маффеи весьма одобряетъ ее.

пасности и довольствѣ и хорошо зная свой санъ и призваніе. Вѣдь материнская любовь, что́ весьма естественно, охлаждается, если ее не поддерживаютъ и не возбуждаютъ постоянныя представленія о всякихъ невзгодахъ, о новыхъ опасностяхъ, какія могутъ постичь ея любимца, находящагося въ отсутствіи. Онъ не долженъ былъ являться съ опредѣленною цѣлью — отомстить тирану; Меропѣ слѣдуетъ считать его за убійцу ея сына не потому, что онъ самъ выдаетъ себя за его убійцу, а потому, что случайное стеченіе обстоятельствъ наводитъ на него подозрѣніе. Вѣдь если онъ ознакомится съ своею матерью, то при личномъ объясненіи всѣ ея сомнѣнія разсѣются, и ея трогательному горю, ея меланхолическому отчаянію не будетъ времени развиться.

Итакъ, принимая въ расчетъ эти измѣненія, мы можемъ составить приблизительное понятіе о планѣ Маффеи. Полифонтъ царствуетъ уже пятнадцать лѣтъ и все-таки чувствуетъ себя недостаточно твердымъ на престолѣ. Народъ все еще преданъ династіи своего прежняго царя и питаетъ надежду на послѣднюю уцѣлѣвшую отрасль ея. Чтобъ успокоить недовольныхъ, ему приходитъ на мысль — сочетаться бракомъ съ Меропою. Онъ предлагаетъ ей свою руку, подъ предлогомъ искренней любви. Но Меропа весьма обидно уклоняется отъ притворной любви его. Тогда онъ старается, съ помощью угрозъ и насилія, добиться того, чего не удалось достичь путемъ лицемѣрія. Онъ весьма настойчиво преслѣдуетъ ее, какъ вдругъ къ нему приводятъ юношу, схваченнаго на большой дорогѣ за убійство. Эгистъ — такъ назвалъ себя юноша — ничего дурного не сдѣлалъ: онъ только защищалъ свою жизнь отъ разбойника; его наружность показываетъ въ немъ благородство и невинность, рѣчи его дышатъ такой правдой, что Меропа, кромѣ того замѣтившая своеобразную складку его губъ, общую у него съ ея покойнымъ мужемъ, рѣшается ходатайствовать за молодого человѣка передъ царемъ, и царь милуетъ его. Но, вслѣдъ за тѣмъ, Меропа узнаетъ объ исчезновеніи своего младшаго сына, котораго она поручила слугѣ, по имени Полидору, тотчасъ послѣ смерти своего мужа съ приказаніемъ — воспитывать его, какъ своего родного сына. Мальчикъ тайкомъ покинулъ старика, котораго считалъ своимъ отцомъ, желая видѣть свѣтъ; но теперь его нигдѣ не могутъ найти. Сердце матери всегда чуетъ бѣду; на большой дорогѣ кого-то

убили; ужъ не сына ли ея? Такъ думаетъ она и эта тревожная догадка ея подверждается разными обстоятельствами: готовностью царя помиловать убійцу, а особенно кольцомъ найденнымъ у Эгиста, которое, какъ говорятъ, снято имъ у убитаго. Это перстень съ печатью ея мужа, данный ею Полидору съ тѣмъ, чтобы онъ вручилъ его ея сыну, когда послѣдній выроститъ и настанетъ время открыть ему его санъ. Она тотчасъ же велитъ привязать къ колоннѣ молодого человѣка, за котораго сама только что просила царя, и хочетъ своею рукою пронзить ему сердце. Но въ это мгновеніе юноша вспоминаетъ о своихъ родителяхъ; у него вырывается слово: *Мессена;* онъ припоминаетъ и наказъ своего отца — всячески избѣгать этой мѣстности. Меропа требуетъ у него объясненія этого слова; между тѣмъ приходитъ царь, юношу освобождаютъ. Насколько была близка Меропа къ открытію своего заблужденія, настолько же она снова впадаетъ въ него, когда видитъ, какъ нагло царь торжествуетъ надъ ея отчаяніемъ. Теперь для нея очевидно, что Эгистъ — убійца ея сына, и ничто въ мірѣ не спасетъ его отъ ея мести. Съ наступленіемъ ночи она узнаетъ, что онъ уснулъ въ сѣняхъ, и идетъ туда съ сѣкирою — отрубить ему голову. Она уже занесла надъ нимъ сѣкиру, какъ вдругъ ее хватаетъ за руки Полидоръ, который незадолго передъ тѣмъ прокрался въ сѣни и узналъ спящаго Эгиста. Эгистъ просыпается и бѣжитъ, а Полидоръ открываетъ Меропѣ, что мнимый убійца ея сына и есть — ея сынъ. Она хочетъ пуститься въ погоню за нимъ, но своею страстною нѣжностью могла бы открыть тирану, кто его гость, если бы старикъ не удержалъ ее. Рано утромъ на слѣдующій день готово совершиться ея бракосочетаніе съ царемъ; она должна сдѣлаться его женой, но готова скорѣе умереть, чѣмъ дать свое согласіе на бракъ. Между тѣмъ Полидоръ и Эгисту открылъ его происхожденіе; Эгистъ спѣшитъ въ храмъ, проталкивается сквозь массу народа и... остальное все происходитъ такъ, какъ въ разсказѣ Гигина.

Чѣмъ безотраднѣе было состояніе итальянской сцены вообще въ началѣ этого вѣка [1]), тѣмъ блистательнѣе былъ успѣхъ

---

[1]) Въ области драмы въ XVI и XVII вв. въ Италіи шла кипучая дѣятельность, и было написано около 5000 пьесъ, но внутреннее достоинство ихъ было ничтожно. Страстный любитель пѣнія, итальянецъ не зналъ высшаго наслажденія,

Маффеи и тѣмъ шумнѣе тотъ восторгъ, съ которымъ была встрѣчена его *Меропа.*

„Уступите мѣсто, поэты римскіе и греческіе; возникаетъ нѣчто болѣе величественное, чѣмъ *Эдипъ*" [1]), воскликнулъ Леонардо Адами [2]), который видѣлъ въ Римѣ только первыя два дѣйствія ея. Въ Венеціи въ 1714 г. во все время карнавала не давали почти никакой другой пьесы кромѣ *Меропы;* всякій хотѣлъ видѣть новую трагедію и не могъ наглядѣться; даже представленія оперъ никѣмъ не посѣщались. Она была издана четыре раза въ теченіе одного года, а въ теченіе шестнадцати лѣтъ съ 1714 по 1730 г. вышло болѣе тридцати изданій ея, какъ въ Италіи, такъ и въ другихъ мѣстахъ, въ Вѣнѣ, Парижѣ и Лондонѣ. Пьеса эта была переведена на языки французскій, англійскій и нѣмецкій, и ее намѣревались печатать вмѣстѣ со всѣми этими переводами. На французскій языкъ она была переведена уже два раза, когда Вольтеръ вздумалъ снова приняться за нее, чтобы поставить ее на французскую сцену.

Французскіе поэты хвалятся самымъ строгимъ соблюденіемъ правилъ. Но вѣдь они же и придаютъ этимъ правиламъ такую растяжимость, что едва ли можно признавать ихъ за правила, или соблюдаютъ ихъ такъ неумѣло и превратно, что гораздо непріятнѣе, когда ихъ такъ соблюдаютъ, чѣмъ когда вовсе не соблюдаютъ [3]). Въ особенности Вольтеръ большой мастеръ

какъ опера, а драматическая поэзія была въ упадкѣ; при дворахъ разныхъ правителей, правда, заботились о роскошной постановкѣ трагедій, комедій и пасторалей, но все было напрасно: жалкіе сюжеты, изъ которыхъ вырабатывались либретто для оперъ, гораздо больше привлекали толпу. Драматическая поэзія была нѣкоторымъ образомъ въ подчиненіи у музыки. Только знакомство съ французскимъ псевдоклассицизмомъ нѣсколько подняло итальянскую драму, но особеннаго творчества не проявилось.

[1]) Эти два стиха взяты изъ одной изъ элегій римскаго поэта Проперція. Въ ней говорится объ Энеидѣ Виргилія, но у него вмѣсто слова Oedipode стоитъ Iliade.

[2]) Леонардо Адами (род. въ Болоньѣ, 1690—1719) изучалъ въ Римѣ древніе и восточные языки, писалъ тоже исторію Аркадіи, которой не успѣлъ кончить за смертью.

[3]) Таково было отчасти и мнѣніе нашего Шлегеля: „Говоря по правдѣ, говоритъ онъ въ своихъ „Мысляхъ о преобразованіи датскаго театра", англичане, не хвалящіеся соблюденіемъ единства мѣста, большею частію соблюдаютъ его гораздо строже, чѣмъ французы, которые сильно хвастаются точнымъ выполненіемъ правилъ Аристотеля. Всего менѣе важно именно не измѣнять обстановки явленій. Но если нѣтъ причинъ, по которымъ дѣйствующія лица должны нахо-

облегчать и расширять для себя тѣсныя рамки правилъ, такъ что получаетъ полную свободу двигаться, какъ онъ хочетъ; и однако онъ движется такъ неуклюже и неповоротливо, дѣйствуетъ такъ трусливо, что подумаешь, каждый членъ его прикованъ къ какому-нибудь столбу. Мнѣ надобно преодолѣвать самого себя, чтобы съ этой точки зрѣнія смотрѣть на произведеніе генія. Но у обыкновенныхъ цѣнителей искусства еще въ модѣ смотрѣть не иначе, какъ съ этой точки зрѣнія, потому что поклонники французскаго театра громче всего кричатъ именно объ этомъ. Поэтому я прежде хорошенько вникну въ дѣло, а потомъ уже присоединюсь къ ихъ хору.

1. Дѣйствіе происходитъ въ Мессенѣ, во дворцѣ Меропы. Вотъ уже съ самаго начала не то строгое единство мѣста, котораго, на основаніи правилъ и примѣровъ древнихъ, считалъ возможнымъ требовать, напримѣръ, Гедленъ[1]). Сценою долженъ быть не цѣлый дворецъ, а только часть дворца, насколько глазъ можетъ обозрѣть ее съ одного и того же мѣста. Будетъ ли сценою цѣлый дворецъ, или цѣлый городъ, или наконецъ цѣлая провинція — въ сущности это одинаково несообразно. Однако уже Корнель придалъ болѣе широкое толкованіе этому закону[2]), на который и безъ того нѣтъ прямого указанія у древнихъ; онъ полагалъ, что для единства мѣста достаточно одного города. Ему слѣдовало быть настолько

диться въ назначенномъ мѣстѣ, а не оставаться тамъ, гдѣ были прежде, если одно лицо является собственникомъ и обитателемъ той комнаты, въ которой незадолго передъ тѣмъ другое, тоже какъ хозяинъ дома совершенно свободно говорило съ самимъ собою или съ наперсникомъ, и это обстоятельство не оправдывается сколько-нибудь правдоподобно, короче, если дѣйствующее лицо приходитъ въ назначенную залу или садъ только затѣмъ, чтобы явиться на сцену, то автору пьесы всего лучше вмѣсто словъ „дѣйствіе происходитъ въ залѣ въ домѣ Климены“ написать подъ спискомъ своихъ дѣйствующихъ лицъ: „дѣйствіе происходитъ на театральной сценѣ“. Или говоря серьезно, гораздо лучше, если авторъ, по обычаю англичанъ, будетъ переносить сцену изъ дома одного лица въ домъ другого и водить такимъ образомъ зрителя за своимъ героемъ, чѣмъ, въ угоду зрителямъ, заставлять своего героя приходить туда, гдѣ ему нечего дѣлать“. *Прим. автора.*

[1]) Франсуа Гедленъ, аббатъ д'Обиньякъ (род. въ Парижѣ, 1604—1676), сначала былъ юристомъ, потомъ перешелъ въ богословы и получилъ аббатство Обиньякъ. Подъ конецъ жизни онъ посвятилъ себя исторіи литературы и написалъ сочиненіе Ratique du Théâtre. По словамъ Лагарпа, это очень тяжелый, скучный, педантскій и безтолковый комментарій къ Аристотелю.

[2]) Въ своемъ разсужденіи о трехъ единствахъ.

уступчивымъ, чтобъ оправдать въ этомъ отношеніи свои лучшія пьесы. А что дозволено Корнелю, то для Вольтера должно быть правомъ. Поэтому я ничего не говорю противъ того, что мѣсто дѣйствія слѣдуетъ представлять себѣ то въ комнатѣ царицы, то въ той или другой залѣ, то въ сѣняхъ, то тамъ, то сямъ. Но при всѣхъ этихъ перемѣнахъ Вольтеру бы слѣдовало соблюдать ту предосторожность, которую совѣтовалъ въ подобныхъ случаяхъ Корнель: онѣ не должны происходить въ одномъ и томъ же дѣйствіи, а еще менѣе того въ одной и той же сценѣ. То мѣсто, гдѣ актъ начинается, должно такимъ и оставаться во все его продолженіе, а совсѣмъ перемѣнять его въ одной и той же сценѣ, или даже только дѣлать у́же или шире — величайшая нелѣпость. Третій актъ *Меропы* можетъ играться на площади, подъ колоннадой или въ залѣ, но чтобы въ углубленіи ея[1]) видна была гробница Кресфонта, подлѣ которой царица хочетъ своею рукою убить Эгиста. Можно ли представить себѣ что-нибудь нелѣпѣе того, что въ половинѣ четвертой сцены Эвриклъ, уводя Эгиста, долженъ закрыть за собою это углубленіе? Какъ онъ закрываетъ его? Спускается ли за нимъ занавѣсъ? Если когда-нибудь шло къ занавѣси то, что́ вообще говоритъ о занавѣсяхъ Гобленъ, то именно къ этой самой[2]); особенно если обратить при этомъ вниманіе и на причину, о которой я поговорю дальше, и по которой такъ внезапно уведенный Эгистъ долженъ мгновенно пропасть изъ нашихъ глазъ при помощи этого приспособленія. И въ пятомъ актѣ поднимается занавѣсъ. Первыя шесть явленій происходятъ въ дворцовой залѣ, а въ седьмомъ передъ нами вдругъ открывается внутренность храма, чтобы мы могли видѣть мертвое тѣло въ окровавленной одеждѣ. Какимъ чудомъ? И стоило же это зрѣлище того, чтобы совершать такое чудо? Скажутъ, что двери этого храма отворяются разомъ, Меропа вдругъ выбѣгаетъ оттуда со всѣмъ народомъ, и такимъ образомъ нашъ взоръ можетъ проникнуть внутрь

---

[1]) То, что по-французски наз. fond, задняя стѣна.

[2]) „Устроиваютъ занавѣси, которыя поднимаются и опускаются, чтобы дать актерамъ возможность являться и исчезать, смотря по требованію пьесы, — занавѣси, которыя на то только и годны, чтобы рядить въ нихъ, какъ шутовъ, тѣхъ, кто ихъ выдумалъ и кто одобряетъ“. Ratique du Théâtre 1. II. c. 6. *Примѣчаніе автора.*

его. Понимаю: этотъ храмъ былъ придворною часовнею ея вдовствующаго королевскаго величества, примыкавшею къ залѣ и имѣвшею съ нею сообщеніе для того, чтобы ея величество во всякое время могла прямо пройти въ мѣсто молитвы. Но въ такомъ случаѣ намъ бы слѣдовало видѣть, какъ она не только выходитъ оттуда, но и какъ входитъ туда, — по крайней мѣрѣ, какъ входитъ Эгистъ, которому въ концѣ четвертаго явленія приходится бѣжать и выбирать кратчайшій путь, потому что черезъ восемь стиховъ онъ уже долженъ совершить свое дѣяніе.

2. Не менѣе удобно распорядился Вольтеръ и единствомъ времени. Представьте себѣ, что все, что происходитъ въ *Меропѣ,* совершается въ одни сутки, и подумайте, сколько тутъ можетъ быть нелѣпостей. Возьмемъ цѣлыя сутки, даже въ тридцать часовъ, — увеличеніе, которое допускаетъ Корнель. Правда, я не вижу естественныхъ препятствій къ тому, чтобы всѣ эти событія совершились въ такой промежутокъ времени, за то тѣмъ больше препятствій нравственныхъ. Конечно, нѣтъ ничего несбыточнаго въ томъ, чтобы въ теченіе двѣнадцати часовъ попросить руки у женщины и повѣнчаться съ нею, особенно если ее насильно привести въ храмъ. Но если такъ, то не слѣдуетъ ли требовать, чтобы такая неестественная поспѣшность была оправдана самыми уважительными причинами, недопускавшими отсрочки? А если не указано ни малѣйшихъ причинъ, то почему же должно казаться правдоподобнымъ то, что̀ возможно только физически? Народъ хочетъ выбрать себѣ царя; при этомъ могутъ считаться кандидатами только Полифонтъ и Эгистъ, находящійся въ отсутствіи. Чтобы устранить притязанія Эгиста, Полифонтъ хочетъ жениться на его матери. Онъ дѣлаетъ ей предложеніе въ тотъ самый день, когда долженъ послѣдовать выборъ, — она отказываетъ ему. Избраніе происходитъ, — и выборъ падаетъ на него. Итакъ Полифонтъ дѣлается царемъ, и слѣдовало бы думать, что теперь Эгистъ можетъ явиться, когда хочетъ; вновь избранный царь можетъ безъ опасенія отнестись къ нему. Ничуть не бывало! Царь настаиваетъ на бракѣ и на томъ, чтобы бракосочетаніе совершилось въ тотъ же день, въ тотъ самый день, когда онъ только что предложилъ Меропѣ свою руку, въ тотъ день, когда народъ провозгласилъ его царемъ. Такой старый воинъ и такой страстный женихъ!... Но его искательство не что иное,

какъ политика. Тѣмъ хуже: онъ дурно относится къ той особѣ, которую хочетъ вовлечь въ свои интересы... Меропа отказала ему въ своей руки, когда онъ еще не былъ царемъ, когда она должна была думать, что ея рука главнымъ образомъ пособитъ ему взойти на престолъ. А теперь онъ — царь и сдѣлался имъ, не опираясь на титулъ ея мужа. Пусть онъ повторитъ свое предложеніе, и, быть можетъ, она лучше приметъ его. Но пусть онъ дастъ ей время забыть то разстояніе, которое раздѣляло ихъ передъ тѣмъ, привыкнуть считать его равнымъ себѣ; быть можетъ, на это нужно немного времени. Если онъ не въ состояніи расположить ее къ себѣ, то что ему толку принуждать ее? Развѣ для ея приверженцевъ останется тайною, что она была приневолена? Не будутъ ли они вправѣ ненавидѣть его уже за одно это? Не сочтутъ ли они долгомъ по этой же самой причинѣ примкнуть къ Эгисту, какъ скоро онъ явится, и защищать его дѣло, которое вмѣстѣ съ тѣмъ — дѣло его матери? Напрасно теперь судьба отдала этого Эгиста въ руки тирана, который въ теченіе пятнадцати лѣтъ такъ осторожно шелъ къ цѣли, и тѣмъ самымъ дала ему возможность овладѣть престоломъ, не опасаясь никакихъ притязаній, что̀ гораздо короче и вѣрнѣе брака съ его матерью. Однако необходимо совершить этотъ бракъ, притомъ сегодня же, въ этотъ же вечеръ. Можно ли представить себѣ что-нибудь комичнѣе? Только на сценѣ, разумѣю я, потому что очевидно немыслимо, чтобы человѣку, обладающему хоть каплею здраваго смысла, могло прійти въ голову дѣйствительно такъ поступить. Что же выигралъ поэтъ тѣмъ, что для дѣйствительнаго выполненія отдѣльныхъ дѣйствій каждаго акта потребуется времени немногимъ больше того, сколько продлится этотъ актъ на сценѣ, и что это время далеко не составитъ сутокъ съ тѣмъ, какое слѣдуетъ класть на антракты? Соблюлъ ли онъ этимъ единство времени? Онъ слѣдовалъ только буквѣ этого правила, а не духу его. Что онъ заставляетъ исполнить въ одинъ день, то, конечно, можетъ быть исполнено въ такой срокъ; но ни одинъ благоразумный человѣкъ не будетъ въ одинъ день дѣлать этого. Одного физическаго единства времени недостаточно; нужно, чтобы къ нему присоединялось и единство нравственное, нарушеніе котораго замѣтно для всѣхъ и каждаго, тогда какъ нарушеніе перваго, хотя оно большею частью и приводитъ къ невозможности, всетаки, не

бросается такъ всѣмъ въ глаза, потому что эта невозможность можетъ для многихъ остаться незамѣченною. Если, напримѣръ, въ пьесѣ дѣйствующее лицо переѣзжаетъ съ мѣста на мѣсто, и на этотъ переѣздъ потребуется больше сутокъ, то ошибка будетъ замѣтна лишь для тѣхъ, кто знаетъ разстояніе отъ одного мѣста до другого. Вѣдь не всѣмъ извѣстны географическія разстоянія; но всѣ люди по самимъ себѣ могутъ судить, какія дѣла можно исполнить въ одинъ день и на какія требуется нѣсколько дней. Если поэтъ умѣетъ соблюдать физическое единство времени не иначе, какъ съ нарушеніемъ нравственнаго, и не колеблется пожертвовать послѣднимъ первому, то онъ плохо понимаетъ свои интересы и жертвуетъ существеннымъ случайному. — Маффеи, по крайней мѣрѣ, беретъ себѣ въ помощь еще одну ночь: бракосочетаніе, которое Полифонтъ объявляетъ Меропѣ на сегодняшній день, совершается лишь на слѣдующее утро. Притомъ у него это происходитъ не въ тотъ день, когда Полифонтъ вступаетъ на престолъ; слѣдовательно, событія не нагромождаются въ такой степени; они совершаются быстро, но не спѣшатъ опрометью. Полифонтъ Вольтера — эфемерный царь, который уже и потому недостоинъ царствовать второй день, что на первый же повелъ свое дѣло такъ пошло и глупо...

3. У Вольтера часто сцена занята дѣйствующими лицами дольше, чѣмъ слѣдуетъ. Когда, напримѣръ, въ первомъ дѣйствіи Полифонтъ приходитъ къ царицѣ, а царица уходитъ послѣ третьяго дѣйствія, то по какому праву Полифонтъ остается въ комнатѣ царицы? Развѣ эта комната — подходящее мѣсто для того, чтобъ ему откровенно объясняться съ своимъ наперсникомъ? Расчетъ поэта слишкомъ ясно обнаруживается въ четвертомъ явленіи, гдѣ мы, правда, узнаемъ вещи, которыя непремѣнно должны знать, но узнаемъ въ такомъ мѣстѣ, гдѣ никакъ не ожидали этого.

4. Маффеи часто совсѣмъ не мотивируетъ появленія и ухода своихъ дѣйствующихъ лицъ, а Вольтеръ столь же часто мотивируетъ ихъ фальшиво, что̀ разумѣется еще хуже. Мало того, что дѣйствующее лицо говоритъ, зачѣмъ оно пришло; по ходу дѣйствія слѣдуетъ видѣть, что оно должно придти за этимъ. Мало того, что оно говоритъ, почему уходитъ, — изъ послѣдующаго должно видѣть, что оно ушло именно поэтому. А иначе, тѣ слова, которыя въ этомъ случаѣ поэтъ влагаетъ

въ уста его, будутъ только выражать предлогъ, а не дѣйствительную причину. Когда, напримѣръ, Эврикль въ третьей сценѣ второго дѣйствія уходитъ, чтобы, какъ онъ говоритъ, собрать друзей царицы, то слѣдовало бы и потомъ что-нибудь услыхать объ этихъ друзьяхъ и объ этомъ ихъ собраніи. Но такъ какъ потомъ обо всемъ этомъ ничего не слышно, то это похоже на уловку школьника: „позвольте выдти", при чемъ онъ говоритъ первую же ложь, какая на умъ придетъ мальчику. Эврикль уходитъ не за тѣмъ, чтобы сдѣлать то, что̀ онъ говоритъ, а чтобы воротиться стиха черезъ два съ извѣстіемъ, котораго, по мнѣнію поэта, никто другой не могъ сообщить. Еще нелѣпѣе заканчиваетъ Вольтеръ цѣлыя дѣйствія. Въ концѣ третьяго дѣйствія Полифонтъ говоритъ Меропѣ, что ихъ ждутъ въ храмѣ, что уже все говово для ихъ торжественнаго бракосочетанія, и уходитъ съ словами: „Venez, Madame". Но Madame нейдетъ за нимъ, а послѣ восклицанія уходитъ въ другую дверь. Послѣ этого Полифонтъ, въ началѣ четвертаго дѣйствія, не выражаетъ своего неудовольствія на то, что царица не пошла за нимъ въ храмъ (онъ ошибся, потому что время для совершенія обряда еще не наступило), а толкуетъ опять съ своимъ Эроксомъ про дѣла, про которыя ему слѣдовало бы толковать съ нимъ не здѣсь, а дома въ своей комнатѣ. Но вотъ кончается и четвертое дѣйствіе, и кончается совершенно такъ же, какъ третье. Полифонтъ опять зоветъ царицу въ храмъ. Меропа сама восклицаетъ:

„Поспѣшимъ всѣ въ храмъ, гдѣ меня ждетъ оскорбленіе", а жрецамъ, которые пришли за нею, она говоритъ:

„Вы пришли съ тѣмъ, чтобы влечь жертву къ алтарю". Значитъ, они, разумѣется, въ началѣ пятаго дѣйствія будутъ въ храмѣ, если только уже не пришли оттуда? Ни того, ни другого. Полифонтъ что-то позабылъ, опять приходитъ и опять зоветъ царицу. Превосходно. Слѣдовательно, между третьимъ и четвертымъ дѣйствіемъ и четвертымъ и пятымъ не только не дѣлается того, чего-бы слѣдовало ожидать, но не дѣлается ровно ничего, и оба дѣйствія, третье и четвертое, кончаются только затѣмъ, чтобы могли начаться четвертое и пятое.

(6 октября 1767 г.) Иное дѣло кое-какъ отдѣлываться отъ правилъ, иное дѣло дѣйствительно выполнять ихъ. Первое дѣлаютъ французы, а второе, повидимому, умѣли дѣлать только древніе.

Единство дѣйствія было у древнихъ первымъ закономъ драмы, единства времени и мѣста были, такъ сказать, только слѣдствіями его, которыя они едва ли соблюдали бы такъ же строго, какъ того необходимо требовало первое условіе, если бы хоръ не являлся обязующимъ началомъ. Представленія должны были непремѣнно совершиться въ присутствіи массы народа, и эта масса была постояно одна и та же, которая не могла уходить на большое разстояніе отъ своихъ жилищъ и на болѣе долгое время, чѣмъ это обыкновенно дѣлается изъ простого любопытства. Поэтому они и должны были довольствоваться для мѣста одной и той же площадью, а время ограничивать однимъ и тѣмъ же днемъ. Они подчинялись этому требованію bona fide (добросовѣстно), но съ такою свободою и съ такимъ умомъ, что на семь разъ изъ девяти гораздо больше выигрывали отъ этого, чѣмъ теряли. Этою необходимостью они воспользовались какъ поводомъ — до такой степени упростить самое дѣйствіе, такъ тщательно отдѣлить отъ него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чѣмъ инымъ, какъ идеаломъ этого дѣйствія, развивавшагося всего свободнѣе въ той именно формѣ, которая весьма легко могла обойтись безъ прибавочныхъ условій времени и мѣста.

Напротивъ, французы, не находившіе никакой прелести въ истинномъ единствѣ дѣйствія, избалованные безсмысленными интригами испанскихъ пьесъ*) раньше, чѣмъ ознакомилось съ греческою простотою, смотрѣли на единства времени и мѣста не какъ на слѣдствія перваго единства, но какъ на самостоятельныя требованія при изображеніи дѣйствія, которыя они должны примѣнять къ болѣе обширнымъ и запутаннымъ дѣйствіямъ съ такою строгостью, какъ того могло бы требовать участіе хора, отъ котораго они однако совсѣмъ

---

*) Испанскій языкъ раньше французскаго достигъ своего совершенства; и цвѣтущая пора наступила для драмы въ Испаніи раньше, чѣмъ во Франціи. Испанская драма выработалась изъ мистерій, и ея блестящее развитіе уже завершилось, когда оно только что началось во Франціи. Лопе-де-Вега (род. въ Мадридѣ, 1562—1635) и Кальдеронъ де ла Барка (род. въ Мадридѣ 1601—1681) дали превосходные образцы. Сюжеты испанскихъ пьесъ очень разнообразны, но поэты постоянно изумляли зрителей неожиданностью положеній, запутанностью интриги, разнаго рода эффектами и пр. Рѣзко очерченныхъ характеровъ мало, и странное смѣшеніе трагическаго съ комическимъ нарушаетъ единство впечатлѣнія.

отреклись. Но такъ какъ они видѣли, какъ это трудно, часто даже невозможно, то вошли въ сдѣлку съ тиранскими правилами, отъ которыхъ не имѣли мужества отказаться. Вмѣсто одного мѣста они придумали неопредѣленную мѣстность, подъ которою можно было разумѣть то ту, то другую. Довольно было и того, если эти мѣстности отстояли не слишкомъ далеко одна отъ другой, и чтобы ни одна не требовала особаго убранства, но чтобъ одно и то же украшеніе могло приблизительно служить какъ для одной, такъ и для другой. Вмѣсто единства дня они ввели единство неопредѣленнаго времени, и признавая за сутки извѣстную часть ихъ, въ теченіе которой не было и рѣчи о восходѣ и закатѣ солнца, никто не ложился спать, или по крайней мѣрѣ ложился не больше одного раза, какія бы разнообразныя событія въ это время ни совершались.

За это никто и не посѣтовалъ бы на нихъ; при такомъ условіи можно, конечно, создавать превосходныя пьесы.

По-моему, пусть дѣйствіе *Меропы* Вольтера и Маффеи тянется восемь дней и совершается хоть въ семи мѣстахъ Греціи! Но пусть въ нихъ будутъ такія красоты, которыя бы заставили меня забыть про все это педантство!

Самая строгая правильность не можетъ вознаградить за малѣйшую ошибку въ изображеніи характеровъ. Полифонтъ Маффеи нелѣпо говоритъ и поступаетъ. Безобразныя тирады Маффеи влагаетъ въ уста своему тирану. Полифонтъ хочетъ избавиться отъ благороднѣйшихъ и лучшихъ людей въ государствѣ, вовлечь народъ во всѣ чувственныя наслажденія, которыя бы его обезсилѣли и сдѣлали женоподобнымъ, оставлять величайшія преступленія безнаказанными подъ предлогомъ сострраданія и милости и т. д. Если и есть такой тиранъ, который въ своемъ управленіи станетъ на этотъ безсмысленный путь, то будетъ ли онъ вдобавокъ хвалиться этимъ? Такими изображаются тираны въ ученическихъ упражненіяхъ, но ни одинъ изъ нихъ еще не говорилъ такъ про себя!*)

*) «Если умы немного усыплены, тогда меня радуетъ искусство правленія. Тогда безмолвными окольными путями пойдутъ къ Стиксу души болѣе смѣлыя и благородныя. Я разнуздаю пороки, благодаря которымъ слабѣютъ силы, гибнетъ отвага. Пусть великодушная кротость съ блескомъ сострраданія свѣтитъ на преступныхъ. Я самъ влеку къ великимъ преступленіямъ. Пусть хорошіе люди будутъ постоянно въ тревогѣ, а злымъ пусть предоставлена будетъ полная свобода. Потомъ они сами себя будутъ истреблять, и раздоръ ихъ перейдетъ въ кровавыя

Правда, Полифонтъ Вольтера не говоритъ такихъ холодныхъ и сумасбродныхъ вещей, но все-таки иногда высказываетъ такія, которыхъ вы, конечно, никогда не услышите ни отъ одного человѣка,—например: „Иногда долготерпѣніе боговъ ниспосылаетъ на нихъ месть, приближающуюся тихими стопами“. Такому человѣку, какъ Полифонтъ, есть основаніе высказать такое размышленіе, но онъ никогда его не выскажетъ. Тѣмъ менѣе будетъ онъ выражать его въ такой моментъ, когда ободряетъ себя на новыя преступленія.

Итакъ еще это преступленіе.

Я уже коснулся того, какъ онъ безразсудно и опрометчиво поступаетъ въ отношеніи Меропы. Его обхожденіе съ Эгистомъ еще менѣе сообразно съ характеромъ такого человѣка, столь же коварнаго, сколько и рѣшительнаго, какимъ поэтъ изображаетъ его въ началѣ. Эгисту не слѣдовало бы присутствовать при жертвоприношеніи. Что ему тамъ дѣлать? Клясться въ покорности Полифонту? Въ глазахъ народа, при крикахъ матери, впадающей въ отчаяніе? Не совершится ли при этомъ неминуемо все то, чего прежде Полифонтъ самъ опасался? Онъ лично за себя долженъ всего опасаться со стороны Эгиста. Эгистъ только требуетъ назадъ свой мечъ, чтобъ однимъ ударомъ порѣшить весь споръ между ними, и онъ допускаетъ этого безумно-отважнаго человѣка такъ близко къ алтарю, гдѣ оружіемъ можетъ служить первая вещь, какая попадется подъ руку? У Маффеи Полифонтъ чуждъ этихъ несообразностей, потому что не знаетъ Эгиста и считаетъ его своимъ другомъ. Почему же Эгисту въ такомъ случаѣ и не быть подлѣ него у алтаря? Никто не обращалъ вниманія на его поведеніе, ударъ былъ нанесенъ, и онъ уже готовился ко второму, прежде чѣмъ кому-нибудь могло прійти на мысль отомстить за первый.

Если неоспоримо, что о человѣкѣ слѣдуетъ судить больше по дѣламъ его, чѣмъ по рѣчамъ, если рѣзкое слово, вырвавшееся въ пылу страсти, мало обрисовываетъ его нравствен-

---

распри. Часто будемъ слышать про указы, про строгіе законы, благопріятные повелителю, который хочетъ, чтобъ ихъ исполняли и нарушали. Часто будемъ слышать про угрозы внѣшней войны. Тогда я постоянно буду обременять устрашенный народъ новыми тягостями и введу чужеземное войско».

Прим. автора.

ную природу, а хладнокровный, обдуманный поступокъ — вполнѣ, то я правъ, что французская Меропа въ сущности такая же людоѣдка, какъ и итальянская. Меропа, мучимая неизвѣстностью насчетъ судьбы своего сына, предается тревогѣ и горю, опасается всего самаго ужаснаго и, представляя себѣ, какъ несчастливъ, быть можетъ, ея отсутствующій сынъ, полна состраданія ко всѣмъ несчастнымъ; это — прекрасный идеалъ матери. Меропа же, которая въ тотъ моментъ, какъ узнаетъ объ утратѣ предмета своей нѣжной привязанности, падаетъ, сраженная горемъ, и вдругъ снова возстаетъ, услыхавши, что убійца въ ея власти, неистовствуетъ, свирѣпствуетъ, грозится совершить надъ нимъ ужаснѣйшую кровавую месть, и дѣйствительно совершила бы ее, попадись онъ ей въ руки, — тотъ же идеалъ, но обуреваемый порывами къ насилію. Вслѣдствіе этого она выигрываетъ въ характерности и мощи настолько же, насколько теряетъ въ отношеніи красоты и трогательности. Но Меропа, назначающая время для выполненія своей мести, принимающая для этого свои мѣры, устраивающая торжественныя сцены, желающая сама быть палачомъ и не разомъ убить, а мучить свою жертву, не карать, а любоваться страданіями ея, развѣ это мать? Конечно, но такая мать, какую можно вообразить себѣ только у каннибаловъ, мать, похожую на какую-нибудь медвѣдицу. Пусть такой поступокъ одобряетъ, кто угодно, только пусть не говоритъ мнѣ, что онъ ему нравится, если не хочетъ, чтобъ я не только презиралъ его, но и возмущался.

Быть можетъ, Вольтеръ сочтетъ и это недостаткомъ сюжета и скажетъ, что Меропа должна желать своею рукою убить Эгиста, а иначе пропадетъ весь „сценическій эффектъ", который такъ высоко цѣнитъ Аристотель, и который въ свое время такъ очаровывалъ впечатлительныхъ аѳинянъ. Но Вольтеръ снова ошибся бы въ этомъ случаѣ и принялъ бы произвольныя уклоненія Маффеи отъ сюжета — за самый сюжетъ. Правда, сюжетъ требуетъ, чтобы Меропа желала собственноручно убить Эгиста, но не требуетъ того, чтобъ она сдѣлала это вполнѣ обдуманно. Она, повидимому, не такъ и поступила у Эврипида, если только мы примемъ басню Гигина за извлеченіе изъ пьесы этого трагика. Старикъ приходитъ къ царицѣ и со слезами говоритъ ей, что сынъ ея пропалъ отъ него; а она только что слышала, что прибылъ чужестранецъ,

который похваляется тѣмъ, что убилъ его, и что этотъ чужестранецъ спокойно спитъ подъ ея кровлею. Она хватаетъ первое оружіе, какое попадается ей подъ руку, и въ ярости бросается въ комнату спящаго, а старикъ за нею. И Меропа съ Эгистомъ узнаютъ другъ друга въ тотъ самый моментъ, когда преступленіе готово совершиться. Это было весьма просто и естественно, весьма трогательно и сродно человѣку! Аѳиняне содрогались за Эгиста, но не могли гнушаться Меропою. Они содрогались и за самую Меропу, которая вслѣдствіе своей весьма понятной опрометчивости могла сдѣлаться убійцею своего сына. Но Маффеи и Вольтеръ заставляютъ меня трепетать только за Эгиста, а на ихъ Меропу я такъ досадую, что почти желалъ бы, чтобъ она нанесла ударъ. Пусть ее! Если она имѣла время для мести, то имѣла время и разобрать дѣло. Зачѣмъ она является у нихъ такою кровожадною тварью? Эгистъ убилъ ея сына, — хорошо; пусть она въ первомъ пылу гнѣва дѣлаетъ съ убійцею, что̀ хочетъ, я прощу ей; она — человѣкъ и мать. Я также охотно готовъ рыдать съ нею и впадать въ отчаяніе, когда она пойметъ, какъ горько приходится ей проклинать свою первую горячность и торопливость. Но, сударыня, желать своею рукою убить молодого человѣка, который незадолго передъ тѣмъ такъ интересовалъ васъ, въ которомъ вы видѣли столько проявленій искренности и невинности, убить потому, что у него оказалось старое вооруженіе, которое могъ носить только вашъ сынъ, убить какъ убійцу вашего сына, у могилы его отца, призывать для этого на помощь стражу и жрецовъ, — о, сударыня! я, кажется, не ошибусь, если скажу, что въ Аѳинахъ васъ бы освистали.

Та несообразность, что Полифонтъ черезъ пятнадцать лѣтъ требуетъ отъ Меропы, чтобы она была его женой, тоже не недостатокъ сюжета. По фабулѣ Гигина, Полифонтъ женился на Меропѣ тотчасъ послѣ смерти Кресфонта, и весьма вѣроятно, что Эврипидъ тоже такъ передалъ это обстоятельство. Почему же и не такъ? Тѣ именно доводы, при помощи которыхъ Эвриклъ у Вольтера старается склонить Меропу теперь, черезъ пятнадцать лѣтъ, отдать свою руку тирану, могли бы склонить ее къ этому и пятнадцать лѣтъ тому назадъ. Съ образомъ мыслей древнихъ гречанокъ было вполнѣ согласно, что онѣ преодолѣвали въ себѣ отвращеніе къ убійцамъ своихъ мужей и во второй разъ вступали съ ними въ бракъ, если

видѣли, что это можетъ доставить пользу ихъ дѣтямъ отъ перваго брака. Достаточно сказать, что того, что̀ влагаетъ въ уста Эврикла самъ Вольтеръ, было бы довольно для оправданія поступка Меропы, если бъ онъ сдѣлалъ ее женою Полифонта. Тогда холодныя сцены политической любви были бы выкинуты, и я вижу, какимъ способомъ это обстоятельство могло бы возвысить интересъ пьесы и сдѣлать положенія болѣе завлекательными.

Но Вольтеръ положительно пожелалъ остаться на пути, указанномъ Маффеи, а такъ какъ ему и въ голову не пришло, что, можетъ быть, лучшій путь именно тотъ, который былъ уже испытанъ въ древности, то онъ ограничился тѣмъ, что сбросилъ только съ дороги два-три булыжника, о которые, по его мнѣнію, едва не опрокинулась повозка его предшественника. А иначе взялъ ли бы онъ у него ту подробность, что Эгистъ, не зная, кто онъ, и попавши случайно въ Мессену, по нѣкоторымъ сомнительнымъ признакамъ былъ заподозрѣнъ въ томъ, что онъ убійца самого себя? У Эврипида Эгистъ вполнѣ зналъ, кто онъ, пришелъ въ Мессену съ прямымъ намѣреніемъ отомстить и самъ выдалъ себя за убійцу Эгиста, только не открылся своей матери — изъ предосторожности ли, по недовѣрію ли къ ней, или по какой иной причинѣ, которая, конечно, у поэта нашлась бы для него. Я утверждаю, что каждый разъ, какъ Маффеи отваживался уклоняться отъ греческаго поэта, онъ дѣлалъ ложные шаги. Что Эгистъ ничего не знаетъ о себѣ, случайно попадаетъ въ Мессену и per combinazione d'accidenti (вслѣдствіе стеченія обстоятельствъ), какъ выражается Маффеи, считается убійцею Эгиста, все это не только придаетъ цѣлой исторіи характеръ весьма запутанный, двусмысленный и романическій, но и крайне подрываетъ ея интересъ. У Эврипида зритель зналъ отъ самого Эгиста, что онъ Эгистъ, и чѣмъ положительнѣе онъ зналъ, что Меропа пришла убить своего родного сына, тѣмъ сильнѣе долженъ былъ быть ужасъ, овладѣвшій имъ, тѣмъ мучительнѣе то сожалѣніе, которое онъ предчувствовалъ, если Меропѣ не помѣшаютъ во-время исполнить ея замыселъ. Напротивъ, у Маффеи и Вольтера мы только догадываемся, что мнимый убійца сына ея, можетъ быть, и есть ея сынъ, и нашъ величайшій ужасъ подготавливается къ тому единственному моменту, съ котораго онъ собственно перестаетъ

быть ужасомъ. Всего хуже тутъ то, что признаки, по которымъ мы предугадываемъ въ юномъ чужестранцѣ сына Меропы, тѣ же самые, по которымъ это должна предполагать и сама Меропа, и что мы, въ особенности у Вольтера, знаемъ его нисколько не ближе и не вѣрнѣе, чѣмъ сама она можетъ знать. Поэтому мы или довѣряемъ этимъ признакамъ настолько же, насколько довѣряетъ имъ Меропа, или въ бо́льшей мѣрѣ. Если мы имъ довѣряемъ настолько же, насколько и Меропа, то считаемъ юношу заодно съ нею обманщикомъ, и насъ не можетъ трогать участь, готовящаяся ему. А если довѣряемъ больше, то порицаемъ Меропу за то, что она плохо вникаетъ въ эти признаки и увлекается болѣе слабыми основаніями. И то, и другое выгодно.

Правда, наше изумленіе гораздо сильнѣе, когда мы не раньше самой Меропы вполнѣ достовѣрно узнаемъ, что Эгистъ есть Эгистъ. Но какое жалкое наслажденіе изумлять зрителя! И зачѣмъ это нужно поэту изумлять насъ? Пусть онъ приводитъ въ изумленіе своихъ дѣйствующихъ лицъ, сколько угодно, и мы тоже постараемся принять въ этомъ участіе, хотя давно уже напередъ знаемъ, что̀ должно случиться съ ними совершенно неожиданно. Притомъ это наше участіе будетъ тѣмъ сильнѣе и живѣе, чѣмъ раньше и вѣрнѣе мы это предвидѣли.

По этому вопросу вмѣсто себя я предоставилъ говорить лучшему французскому критику. „Въ пьесахъ съ запутанной интригой, говоритъ Дидро*), интересъ есть слѣдствіе скорѣе плана пьесы, чѣмъ рѣчей героевъ, — наоборотъ въ пьесахъ простыхъ, интересъ бываетъ слѣдствіемъ больше рѣчей, чѣмъ плана. Но отъ кого долженъ зависѣть интересъ? Отъ дѣйствующихъ лицъ? Или отъ зрителей? Зрители — больше ничего, какъ очевидцы событія, о которыхъ мы ничего не знаемъ. Слѣдовательно, надобно обратить вниманіе на дѣйствующія лица. Безспорно! Пусть они завязываютъ узелъ, сами того не замѣчая, пусть для нихъ все будетъ непроницаемо, пусть они приближаются постоянно къ развязкѣ, не предвидя ея. Если они въ волненіи, то и мы, зрители, должны сочувствовать имъ и ощущать тоже волненіе“.

„Я далеко не думаю, вмѣстѣ съ большинствомъ писателей,

---

*) Въ своей «Теоріи драматической поэзіи», составляющей приложеніе къ *Отцу семейства* (ed. Amsterdam 1759, tom. II p. 249 зд.) *Примѣчаніе автора.*

разсуждавшихъ о драматическомъ искусствѣ, что развязку слѣдуетъ скрывать отъ зрителя, и полагаю, что взялся бы за трудъ, не превышающій моихъ силъ, если бы задумалъ написать такую драму, въ которой развязка разоблачалась бы въ первой же сценѣ, такъ что я заинтересовалъ бы зрителя всего болѣе этимъ самымъ пріемомъ".

„Для зрителя все должно быть ясно. Онъ долженъ быть повѣреннымъ каждаго дѣйствующаго лица, знать все, что̀ произошло раньше и что̀ теперь происходитъ, и найдется сотня моментовъ, когда нельзя ничего лучше сдѣлать, какъ прямо объяснить ему напередъ, что̀ еще произойдетъ. О, вы, составители общихъ правилъ! какъ мало вы понимаете искусство и какъ мало обладаете геніемъ, создавшимъ тѣ образцы, на которыхъ вы ихъ основываете, — правилъ, которыя онъ можетъ нарушать, сколько ему угодно!"

„Принимайте мои мысли за какіе угодно парадоксы; я твердо убѣжденъ въ томъ, что на одинъ случай, когда отъ зрителя слѣдуетъ скрывать важное событіе до тѣхъ поръ, пока оно совершится, приходится десятокъ и даже болѣе такихъ, когда интересъ требуетъ обратнаго пріема. Поэтъ своею таинственностью готовитъ мнѣ моментальное изумленіе; а въ какое продолжительное безпокойство онъ повергъ бы меня своею сообщительностью. Я лишь на одинъ моментъ буду сожалѣть о томъ, кто моментально сраженъ и удрученъ: но что будетъ происходить во мнѣ во все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, какъ гроза собирается надъ моею головой или надъ головой другого и долгое время виситъ надъ нею?..."

„Пусть всѣ дѣйствующія лица не знаютъ другъ друга, если вы хотите, но зритель долженъ знать всѣхъ ихъ. Я даже почти готовъ утверждать, что такой сюжетъ, въ которомъ умолчанія необходимы, есть сюжетъ неблагодарный, что такой планъ пьесы, въ которомъ къ нимъ прибѣгаютъ, не такъ хорошъ, какъ тотъ, въ которомъ обходятся безъ нихъ. Въ немъ никогда не найдется повода къ сильнымъ впечатлѣніямъ; мы постоянно будемъ заняты подготовленіями, которыя или слишкомъ темны, или слишкомъ ясны. Все произведеніе будетъ сцѣпленіемъ мелкихъ искусственныхъ пріемовъ, при помощи которыхъ можно достичь лишь ничтожныхъ сюрпризовъ. Напротивъ, если зрителю будетъ извѣстно все, касающееся дѣй-

ствующихъ лицъ, то такое условіе будетъ, какъ я предвижу, источникомъ самыхъ сильныхъ душевныхъ волненій...“

„Почему нѣкоторые монологи производятъ такое могучее дѣйствіе? Потому что они знакомятъ съ тайными замыслами дѣйствующаго лица, и такая откровенность тотчасъ же порождаетъ во мнѣ страхъ или надежду. Если настроеніе духа дѣйствующихъ лицъ неизвѣстно, то зритель не можетъ интересоваться дѣйствіемъ больше, чѣмъ сами эти лица, но интересъ его удвоивается, если это ему хорошо извѣстно и онъ чувствуетъ, что и дѣйствія и рѣчи героевъ были бы совершенно иныя, если бъ они знали другъ друга. Тогда только вы заставите меня съ нетерпѣніемъ ждать, что̀ съ ними будетъ, когда они въ состояніи сопоставить то, что̀ они есть, съ тѣмъ, что̀ они сдѣлали или хотѣли сдѣлать“.

Примѣнимъ все это къ Эгисту, и тогда будетъ ясно, за который изъ этихъ плановъ выскажется Дидро, за старый ли планъ Эврипида, по которому зрители съ самаго начала такъ же хорошо знаютъ Эгиста, какъ и онъ самъ себя, или за новѣйшій планъ Маффеи, который такъ рабски перенятъ Вольтеромъ, и по которому Эгистъ есть загадка для самого себя и для зрителей, и вслѣдствіе этого пьеса становится „сцѣпленіемъ мелкихъ искусственныхъ пріемовъ“, вызывающихъ у зрителя лишь кратковременное изумленіе.

Дидро не совсѣмъ неправъ, выдавая за новыя и основательныя свои мысли о безполезности и ничтожности всѣхъ неопредѣленныхъ ожиданій и внезапныхъ сюрпризовъ, относящихся къ зрителю. Они новы взятыя отвлеченно, но очень стары по отношенію къ образцамъ, изъ которыхъ выведены. Они новы въ томъ смыслѣ, что его предшественники всегда настаивали на противоположномъ взглядѣ; но къ числу этихъ предшественниковъ не относятся ни Аристотель, ни Горацій. Послѣдніе не высказали рѣшительно ничего такого, что̀ могли бы дать право ихъ толкователямъ и подражателямъ на такое предпочтеніе противоположной теоріи, благотворнаго дѣйствія которой они не замѣтили ни въ большинствѣ пьесъ древнихъ поэтовъ, ни въ лучшихъ изъ нихъ.

Изъ этихъ поэтовъ въ особенности Эврипидъ былъ такъ стоекъ въ своихъ воззрѣніяхъ, что почти всегда напередъ объяснялъ зрителямъ ту цѣль, къ которой намѣренъ вести ихъ. Съ этой точки зрѣнія я даже готовъ принять на себя

защиту его прологовъ, которые такъ не нравятся новѣйшимъ критикамъ...

Если Аристотель называлъ Эврипида самымъ трагическимъ изъ всѣхъ трагическихъ поэтовъ, то онъ имѣлъ при этомъ въ виду не одно то, что большинство его пьесъ заканчиваются печальной катастрофой, хотя я знаю, что многіе такъ понимаютъ Стагирита*). Этотъ пріемъ весьма скоро переняли бы у него, и какой-нибудь кропатель, который сталъ бы храбро душить и убивать своихъ героевъ, и ни одного не пустилъ бы со сцены живымъ или здоровымъ, тоже, пожалуй, вообразилъ бы себя такимъ же трагическимъ, какъ и Эврипидъ. Безспорно, Аристотель имѣлъ въ виду много качествъ, на основаніи которыхъ сдѣлалъ такую характеристику Эврипида; конечно, сюда относился и тотъ пріемъ, котораго я только что коснулся, при помощи котораго онъ сообщалъ зрителю гораздо раньше о всѣхъ тѣхъ бѣдствіяхъ, какія должны разразиться надъ головою его дѣйствующихъ лицъ, чтобы внушить состраданіе къ нимъ еще тогда, когда сами они считали себя далеко не заслуживающими его. Сократъ былъ наставникомъ и другомъ Эврипида, и многіе могли держаться того мнѣнія, что тотъ обязанъ этой дружбѣ съ философомъ не чѣмъ инымъ, какъ обиліемъ прекрасныхъ нравственныхъ изреченій, которыя онъ столь щедро расточаетъ въ своихъ пьесахъ. Я полагаю, что онъ былъ обязанъ ей гораздо бо́льшимъ; не будь ея, онъ былъ бы такъ же обиленъ изреченіями, но, быть можетъ, не былъ бы настолько же трагическимъ. Прекрасныя изреченія и нравоученія — это именно то, что мы всего рѣже слышимъ отъ такого философа, какъ Сократъ; его общественная дѣятельность — вотъ единственная мораль, которую онъ проповѣдуетъ. Но познавать человѣка и себя самихъ, обращать вниманіе на наши чувства, изслѣдовать и любить во всемъ самые прямые и кратчайшіе пути, указываемые природою, судить о каждой вещи по ея назначенію — вотъ чему научаемся въ бесѣдѣ съ нимъ; вотъ чему мы учимся у Сократа; этому же научили у него и Эврипида, и это сдѣлало его первымъ въ сферѣ его искусства. Счастливъ поэтъ, который имѣетъ такого друга и можетъ обращаться за совѣтомъ къ нему каждый день, каждый часъ!

---

*) Аристотель былъ уроженецъ острова Стагиры.

И Вольтеръ, повидимому, понималъ, что хорошо бы было съ самаго начала познакомить насъ съ сыномъ Меропы, вселить въ насъ убѣжденіе, что тотъ симпатичный, несчастный юноша, котораго сначала Меропа принимаетъ подъ свое покровительство, а вскорѣ потомъ намѣревается убить, какъ убійцу своего сына Эгиста, и есть именно Эгистъ. Но юноша самъ не знаетъ, кто онъ, да и никто этого не знаетъ и намъ не отъ кого узнать. Что же дѣлаетъ поэтъ? Какимъ образомъ поступаетъ онъ, чтобы дать намъ навѣрное знать, что Меропа заноситъ сѣкиру надъ своимъ роднымъ сыномъ, еще прежде чѣмъ старый Нарбасъ открываетъ ей это? О, онъ приступаетъ къ этому весьма остроумно! Такой ловкій пріемъ могъ придумать только Вольтеръ! Какъ только появляется неизвѣстный юноша, то передъ первыми же словами, которыя онъ произноситъ, онъ ставитъ крупными, четкими буквами полное имя Эгиста, что дѣлаетъ далѣе и со всѣми его рѣчами. Теперь мы знаемъ это; Меропа уже прежде не разъ называла своего сына этимъ именемъ, а если бъ она и не сдѣлала этого, то намъ стоило бы только обратиться къ напечатанному передъ пьесою перечню дѣйствующихъ лицъ: тамъ имя его ярко красуется! Конечно, немножко забавно, что лицо, передъ рѣчами котораго мы уже разъ десять прочли имя Эгиста, на вопросъ: „Знакомъ ли тебѣ Нарбасъ? Дошло ли до тебя, по крайней мѣрѣ, имя Эгиста? Какое было твое положеніе, твой санъ, кто твой отецъ?“ отвѣчаетъ: „Отецъ мой — старецъ, угнетенный бѣдностью; зовутъ его Поликлетомъ; но Эгиста и Норбаса, о которыхъ ты говоришь, я не знаю.“

Разумѣется, весьма странно, что мы не слышимъ никакого другого имени этого Эгиста, котораго не зовутъ Эгистомъ, что когда онъ отвѣчаетъ царицѣ, что его отца зовутъ Поликлетъ, то не прибавляетъ къ этому, что самого его зовутъ такъ-то. Вѣдь у него должно же быть имя, и Вольтеръ могъ бы придумать его; вѣдь придумалъ же онъ такъ много другихъ вещей! Читателей, не вполнѣ понимающихъ особыя уловки трагедіи, это легко можетъ ввести въ заблужденіе. Они читаютъ, что привели молодца, совершившаго убійство на большой дорогѣ; они знаютъ, что этого молодца зовутъ Эгистомъ, а онъ говоритъ, что его зовутъ не такъ, однако не говоритъ, какъ его зовутъ. Тутъ что-нибудь не такъ! догадываются они; этотъ молодецъ — отъявленный разбойникъ, какъ онъ ни молодъ,

какъ ни прикидывается невиннымъ. Такъ могутъ подумать, говорю я, неопытные читатели, и однако я совершенно серьезно думаю, что для опытныхъ читателей лучше съ самаго начала узнать, кто этотъ неизвѣстный юноша, чѣмъ совсѣмъ не узнавать.

У Маффеи юноша носитъ два имени, какъ и слѣдуетъ; какъ сына Полидора его зовутъ Эгистомъ, а какъ сына Меропы — Кресфонтомъ. Въ спискѣ дѣйствующихъ лицъ онъ упоминается только подъ именемъ Эгиста, и Бечелли*) ставитъ своему изданію пьесы въ немалую заслугу, что этотъ списокъ у него не открываетъ напередъ настоящаго званія Эгиста. Это значитъ, что итальянцы еще больше любятъ неожиданности, чѣмъ французы.

Я хотѣлъ доказать, что *Меропа* Вольтера въ сущности — то же самое, что *Меропа* Маффеи, что и доказалъ, какъ я полагаю. „Не одинъ и тотъ же сюжетъ", говоритъ Аристотель, „но одна и та же завязка и развязка заставляютъ признавать два или нѣсколько трагедій за одну и ту же". Слѣдовательно, Вольтеръ долженъ быть въ этомъ случаѣ признанъ не больше, какъ переводчикомъ и подражателемъ Маффеи не потому, что обрабатывалъ одинаковый съ нимъ сюжетъ, а потому, что обрабатывалъ его тѣмъ же способомъ, какъ и онъ. Маффеи не просто только возстановилъ *Меропу* Эврипида, — онъ создалъ свою *Меропу,* потому что совершенно отступилъ отъ плана Эврипида и, задавшись цѣлью написать пьесу безъ любовной интриги, въ которой весь интересъ проистекалъ бы изъ материнской нѣжности, онъ передѣлалъ всю фабулу, — хорошо, или дурно, объ этомъ тутъ рѣчи нѣтъ; достаточно сказать, что онъ все-таки переработалъ ее. А Вольтеръ заимствовалъ у него цѣликомъ фабулу, переработанную такимъ образомъ. Онъ заимствовалъ у него ту частность, что Меропа не замужемъ за Полифонтомъ. Онъ заимствовалъ у него тѣ политическія соображенія, по которымъ тиранъ только по прошествіи пятнадцати лѣтъ считаетъ нужнымъ добиваться этого брака. Онъ заимствовалъ отъ него ту подробность, что сынъ Меропы не знаетъ своего происхожденія. Онъ заимствовалъ

---

*) Джуліо Чезаре Бечелли (род. въ Веронѣ, 1683—1750) былъ сначала іезуитомъ, потомъ вышелъ изъ ордена и занимался педагогикой и исторіей литературы. Онъ издалъ *Меропу* Маффеи.

отъ него обстоятельства, разъясняющія, какъ и почему этотъ сынъ уходитъ отъ своего мнимаго отца. Онъ заимствовалъ отъ него то приключеніе, которое приводитъ Эгиста въ Мессену, какъ убійцу, и то недоразумѣніе, въ силу котораго его считаютъ убійцею самого себя, и то смутное проявленіе материнской любви, когда Меропа въ первый разъ видитъ Эгиста. Онъ заимствовалъ отъ него и ту причину, по которой Эгистъ долженъ умереть на глазахъ Меропы, отъ ея руки, — именно желаніе открыть его сообщниковъ. Однимъ словомъ, Вольтеръ заимствовалъ у Маффеи всю завязку. Не заимствовалъ ли онъ у него цѣликомъ и развязку, перенявши у него пріемъ, съ помощью коего связывалось съ главнымъ дѣйствіемъ жертвоприношеніе, при которомъ Полифонтъ долженъ былъ погибнуть? Маффеи обратилъ его въ торжественный обрядъ бракосочетанія и, быть можетъ, заставилъ своего тирана только теперь думать о союзѣ съ Меропою затѣмъ, чтобы было тѣмъ естественнѣе ввести обрядъ жертвоприношенія. Вольтеръ перенялъ то, что создалъ Маффеи.

Правда, Вольтеръ измѣнилъ нѣкоторыя обстоятельства, взятыя у Маффеи. Напримѣръ, у Маффеи Полифонтъ уже царствовалъ пятнадцать лѣтъ, а у него всѣ эти пятнадцать лѣтъ въ Мессенѣ продолжаются смуты, и государство во все это долгое время повержено въ самую невѣроятную анархію. У Маффеи Эгистъ подвергается на большой дорогѣ нападенію разбойниковъ, а у Вольтера на него нападаютъ двое неизвѣстныхъ въ храмѣ Геркулеса въ злобѣ за то, что онъ молитъ Геркулеса за Гераклидовъ, бога, которому посвященъ храмъ, за потомковъ его. У Маффеи Эгистъ дѣлается подозрительнымъ благодаря перстню, а у Вольтера подозрѣніе это вызывается вооруженіемъ и д. т. Но всѣ эти измѣненія касаются самыхъ ничтожныхъ подробностей, которыя почти всѣ не относятся къ содержанію пьесы и не имѣютъ вліянія на ходъ ея. И все-таки я готовъ бы былъ поставить ихъ въ заслугу Вольтеру, какъ доказательства его творческаго генія, если бы только я нашелъ, что то, что̀ онъ счелъ нужнымъ измѣнить, онъ сумѣлъ измѣнить до крайнихъ послѣдствій. Объясню мои слова на среднихъ изъ приведенныхъ примѣровъ. У Маффеи на Эгиста нападаетъ разбойникъ, который выждалъ ту минуту, когда будетъ одинъ съ нимъ на дорогѣ, на мосту черезъ Памизъ; Эгистъ убиваетъ разбойника и бросаетъ трупъ

его въ рѣку изъ опасенія, что если его найдутъ на дорогѣ, то будутъ преслѣдовать убійцу и могутъ принять за убійцу его. Разбойникъ, думалъ Вольтеръ, который хочетъ снять съ принца платье и отнять кошелекъ, слишкомъ ужъ низкая личность для моего изящнаго, благороднаго партера; лучше сдѣлать изъ этого разбойника — недовольнаго, который хочетъ лишить жизни Эгиста какъ приверженца Гераклидовъ. И почему жъ только одинъ? Пусть лучше будетъ два; тогда геройскій подвигъ Эгиста будетъ возвышеннѣе, и тотъ, кто изъ этихъ двоихъ ускользнетъ, если предположить, что онъ старше лѣтами, потомъ можетъ быть принятъ за Нарбаса. Отлично. Но пойдемъ дальше. Когда Эгистъ убилъ одного изъ этихъ недовольныхъ, что онъ сдѣлалъ потомъ? Онъ тоже бросаетъ мертвое тѣло въ воду. Тоже? Но какимъ же образомъ и почему? Онъ тащитъ его съ пустынной дороги въ ближнюю рѣку, и это вполнѣ понятно; а если изъ храма въ рѣку, такъ и это понятно? Развѣ кромѣ ихъ въ этомъ храмѣ никого не было? Пусть такъ: это еще не самая крупная нелѣпость. Еще можно себѣ представить, какъ это сдѣлано, но рѣшительно нельзя объяснить, почему. Эгистъ у Маффеи тащитъ тѣло въ рѣку, опасаясь, что иначе его будутъ преслѣдовать и узнаютъ; онъ думаетъ, что если спровадить тѣло, то никто не можетъ выдать его, что его поступокъ будетъ скрытъ вмѣстѣ съ трупомъ въ волнахъ. Но можетъ ли такъ думать и Вольтеровъ Эгистъ? Никоимъ образомъ, или второго нападавшаго не слѣдовало упускать. Удовольствуется ли онъ тѣмъ, что спасъ свою жизнь? Не будетъ ли онъ наблюдать за нимъ издали, хотя самъ въ такомъ страхѣ? Не будетъ ли онъ преслѣдовать его своими криками до тѣхъ поръ, пока его задержатъ другіе? Не станетъ ли онъ его обвинять и показывать противъ него? Стало быть какой же толкъ для убійцы, что онъ скрылъ corpus delicti (вещественное доказательство)? Здѣсь есть свидѣтель, который можетъ уличить его. Онъ могъ бы избавить себя отъ этого напраснаго труда и вмѣсто этого скорѣе спѣшить перейти за границу. Конечно, въ виду послѣдующаго трупъ слѣдовало бросить въ рѣку; это было такъ же нужно Вольтеру, какъ и Маффеи, чтобъ осмотръ тѣла не вывелъ Меропу изъ ея заблужденія. Только то, что у послѣдняго поэта Эгистъ дѣлаетъ въ свою пользу, у перваго ему приходится дѣлать лишь въ угоду поэту. Вольтеръ при ис-

правленіи устранилъ причину, не сообразивши того, что ему нужно слѣдствіе этой причины, которая теперь не можетъ возникнуть ни отъ чего иного, кромѣ потребности поэта.

Единственная перемѣна, сдѣланная Вольтеромъ въ планѣ Маффеи, можетъ быть названа исправленіемъ. Это именно та, съ помощью которой онъ разстроиваетъ вторичную попытку Меропы — отомстить мнимому убійцѣ ея сына, но зато устраиваетъ узнаваніе со стороны Эгиста въ присутствіи Полифонта. Въ этомъ я вижу поэта, а въ особенности превосходна вторая сцена четвертаго дѣйствія. Я желалъ бы только, чтобы вообще узнаваніе, которое въ четвертой сценѣ второго дѣйствія имѣетъ такой видъ, что должно происходить съ обѣихъ сторонъ, было устроено съ бо́льшимъ искусствомъ. Что Эвриклъ вдругъ уводитъ Эгиста, и задняя стѣна сцены за нимъ закрывается, это пріемъ весьма насильственный. Это нисколько не лучше того торопливаго бѣгства, которымъ Эгистъ спасается у Маффеи. Или, лучше сказать, это бѣгство гораздо естественнѣе; напрасно только поэтъ еще разъ не свелъ сына съ матерью и совершенно скрылъ отъ насъ сцену первыхъ трогательныхъ изліяній ихъ взаимныхъ чувствъ. Быть можетъ, Вольтеръ вообще не раздѣлилъ бы сцены узнаванія, если бы не былъ поставленъ въ необходимость растянуть сюжетъ, чтобы пополнить имъ пять дѣйствій. Онъ не разъ жалуется на это длинное поприще (cette longue carrière) пяти актовъ, которое чрезвычайно трудно наполнить безъ эпизодовъ". Но довольно о *Меропѣ!*

Лессингъ.

Мольеръ.

Мольеръ, при вступленіи въ юношескій возрастъ, былъ свидѣтелемъ послѣднихъ и самыхъ страшныхъ ударовъ, нанесенныхъ умирающимъ Ришелье, который желалъ удержать власть, ускользающую отъ него вмѣстѣ съ жизнью. Немного спустя, онъ былъ свидѣтелемъ Фронды, этой пародіи Лиги, чѣмъ-то въ родѣ траги-комедіи, интрига которой усложнялась итальянскимъ коварствомъ, испанскою злопамятностію и французскимъ легкомысліемъ, а развязка была полюбовною сдѣлкой между интересами честолюбія, самолюбія и удачи, которые вооружи-

лись одни противъ другихъ, не зная, на что имъ было жаловаться и надѣяться. Часто замѣчали, что эпохи волненій и катастрофъ благопріятны для умовъ, которымъ онѣ даютъ упражненіе, укрѣпляя, расширяя и оплодотворяя ихъ; но эти времена, когда геній волнуется и внутренно развивается, не благопріятны для его производительности. Для комедіи въ особенности нужно спокойствіе общества. Среди политическихъ волненій она можетъ описывать поспѣшно, и, такъ сказать, на лету, постоянно подвижное и смутное состояніе; измѣнчивый видъ предметовъ безпрестанно ускользаетъ изъ-подъ ея кисти, и образы одного дня старѣются съ наступленіемъ другого. Въ мирномъ состояніи, напротивъ, сословія неравны и классы общества явственны; характеры дѣйствуютъ по собственному побужденію; нравы, не что иное какъ привычки, слѣдуютъ своему естественному теченію.

Когда Мольеръ вступилъ на театральное поприще, государство было умиротворено. Людовикъ XIV готовился стать супругомъ по Пиренейскому договору, и королемъ со смертью Мазарини; вельможи, изъ гордыхъ сюзереновъ, ставшіе покорными вассалами, окружали юнаго монарха и уже начинали этотъ культъ обожанія и любви, который воздавали ему во все время его царствованія; литература и искусства, отдыхая отъ волненій междоусобной брани, готовились украсить своими образцовыми произведеніями тотъ вѣкъ, котораго славу они составили.

Между тѣмъ, придворные льстили своему государю и старались вытѣснить одинъ другого; чиновники отправляли и иногда, говорятъ, продавали правосудіе; откупщики богатѣли на счетъ народа; женщины занимались любовными похожденіями; граждане заботились о своихъ дѣлахъ; однимъ словомъ, все вошло въ порядокъ, съ тѣми отличіями сословій, разницею классовъ, неравностію состояній и разнообразіемъ смѣшныхъ сторонъ, которыя составляютъ самое лучшее общество для музы сатиры и комедіи.

Зарождающійся геній Мольера явился при обстоятельствахъ тѣмъ болѣе способныхъ помогать ему, что состояніе общества было въ то время критическимъ, равно далекимъ отъ грубаго неустройства варварскихъ временъ и усыпляющаго однообразія, производимаго долговременною цивилизаціей. Въ то время происходило столкновеніе между нравами древними и новыми,

между врожденною грубостію и пріобрѣтеннымъ изяществомъ, между прежнею неприступностію и новою кокетливостію, между ложнымъ знаніемъ и истиннымъ просвѣщеніемъ, между смѣшною подражательностію, обезчестившею нашу нарождавшуюся литературу, и хорошимъ вкусомъ, уже установившимъ свое преобладаніе: отсюда множество контрастовъ, драматическихъ противорѣчій. Съ другой стороны, сословія стремились къ сближенію и уничтоженію съ каждымъ днемъ менѣе глубокой раздѣляющей ихъ черты; на всѣхъ ступеняхъ соціальной лѣстницы каждый старался подняться выше своего состоянія, осуждая тѣ же усилія въ другихъ: отсюда множество претензій, комическихъ соперничествъ.

Частныя обстоятельства жизни Мольера поставили его последовательно въ самое благопріятное положеніе для изученія нравовъ. Ни одна почти часть общества не могла избѣгнуть его взора. Родившись въ сословіи ремесленниковъ, средней ступени между народомъ и буржуазіей, онъ имѣлъ возможность хорошо знать одно и другое. Его первые годы проведены въ школахъ, посѣщавшихся дѣтьми бѣдныхъ людей, и коллегіи, имѣвшей въ числѣ учениковъ принцевъ крови; онъ вошелъ рано въ связи съ лицами самаго низкаго и самаго высокаго происхожденія. Какъ странствующій актеръ, онъ объѣхалъ провинціи и деревни; какъ королевскій слуга, онъ могъ вблизи наблюдать дворъ и его интриги. Къ нему, какъ всѣми любимому человѣку (знакомства съ которымъ всѣ искали), являлись тысячи оригиналовъ, какъ бы желавшихъ избавить его отъ труда искать ихъ, чтобы потомъ описать.

Съ возрожденія наукъ всѣ наши комическіе поэты, и съ ними Мольеръ, при вступленіи на это поприще, ограничивались копированіемъ съ копій, у которыхъ едва ли были оригиналы. „Смѣшныя жеманницы" были первою картиной съ натуры, первою представившей истинныхъ лицъ и истинные нравы. Это была комедія, сведенная къ ея принципу и назначенію. Мольеръ тотчасъ понялъ это, — и съ этой минуты предметомъ его изученія стали человѣкъ и общество.

Цѣль комедіи есть исправленіе, средство — заставить смѣяться. Эти два предложенія, изъ которыхъ первое было бы слишкомъ общимъ, если бы не было ограничено вторымъ, какъ будто хотятъ отстранить пороки отъ суда комизма; по-

тому что ихъ вовсе не исправляютъ, и они мало смѣшны. Комедія должна по преимуществу нападать на смѣшныя стороны (или странности). Хотя онѣ происходятъ отъ внутренней причины, но такъ какъ обыкновенно онѣ представляютъ наружныя и поверхностныя случайности, комедія, нападая на нихъ, можетъ надѣяться уничтожить ихъ, если только онѣ не замѣнятся другими. Однимъ словомъ, поэтъ-комикъ не столько проповѣдникъ добродѣтелей, сколько наставникъ благопристойности. Итакъ Мольеръ, чтобы быть полезнымъ и забавлять въ то же время, предался главнымъ образомъ изображенію смѣшныхъ сторонъ.

Самолюбіе есть самый обильный источникъ для представленія смѣшного. Самолюбіе породило жеманницъ, говорящихъ на непонятномъ жаргонѣ, и ученыхъ женщинъ, пристрастившихся къ наукамъ, которыхъ онѣ не понимаютъ; педантовъ, тщеславныхъ своею неудобоваримою эрудиціею, и остряковъ-поэтовъ, столько тщеславныхъ своимъ риѳмованнымъ вздоромъ; мужика, который женится на дочери дворянина, и мѣщанина, стремящагося казаться самимъ дворяниномъ; недоступныхъ женщинъ, показывающихъ чрезмѣрную суровость, и кокетокъ, выставляющихъ на видъ побѣды своихъ прелестей; маркизовъ, хвалящихся дарами природы, милостями короля и благосклонностію дамъ, и самого заслуживающаго уваженіе мизантропа, угрюмое тщеславіе котораго оскорбляетъ тщеславіе всѣхъ другихъ.

Страсти также составляютъ обильный источникъ смѣшного и обыкновенно имѣютъ принципомъ любовь къ намъ самимъ. Дурно понятая и доведенная до крайности любовь, называемая эгоизмомъ, произвела въ Оргонѣ безумное предубѣжденіе, заставляющее его жертвовать всѣмъ своимъ семействомъ негодяю, котораго онъ считаетъ необходимымъ для спасенія своей души; въ Аріанѣ малодушная манія, которая побуждаетъ его выдать старшую изъ дочерей за глупца и лишить ихъ обѣихъ наслѣдства въ пользу мачехи, чтобы лучше обезпечить для себя тѣ заботы, въ которыхъ, по его мнѣнію, онъ нуждается для здоровья тѣла.

Любовь, всеобщая страсть, имѣя предметомъ другихъ, относится тоже къ намъ самимъ; любовь слишкомъ много мѣста занимаетъ въ жизни, чтобы ею не занимались много на сценѣ.

Любовь удовлетворенная и спокойная можетъ нравиться только любящимся самимъ; притомъ и въ этомъ можно еще сомнѣваться, потому что въ такомъ состояніи они не могли бы оставаться долго. Вѣрно то, что для другихъ любовь интересна только тогда, когда она встрѣчаетъ препятствія, когда она безпокойна, несчастна; и такъ какъ изъ всѣхъ страданій, какія могутъ испытывать два лица, сильно другъ друга любящія, самыя сильныя тѣ, которыя происходятъ отъ нихъ самихъ, то ревность есть та сторона, подъ которой любовь должна быть представлена на театрѣ. Ревность трогательна между двумя молодыми людьми, подходящими другъ къ другу, могущими сдѣлать другъ друга счастливыми, если они имѣютъ несчастіе взаимно обвинять себя въ невѣрности. Такова прелестная ревность Эраста и Люсилы, Валера и дочери Оргона, Клеанта и дочери Г. Журдена. Ревность можетъ быть и смѣшною; тогда-то въ особенности она принадлежитъ комедіи. Она смѣшна, когда бываетъ слишкомъ большая разница между характеромъ лица, испытывающаго ее, и лица, ее внушающаго, какъ между мизантропомъ Альцестомъ и кокеткой Селименой, или слишкомъ большая разница въ возрастѣ, какъ между Сганарелемъ и Изабеллой, Арнольфомъ и Агнесой, дономъ Педро и Исидорой. Должно быть Мольеръ считалъ ревность существенно комическимъ средствомъ, если онъ не побоялся показать ее до трехъ разъ въ самомъ супружествѣ, гдѣ выборъ уже не свободенъ, гдѣ подозрѣніе есть оскорбленіе. Сганарель, Жоржъ Данденъ и Амфитріонъ — три ревнивые мужа. Искусство поэта умѣетъ насъ забавлять воображаемыми ужасами перваго, болѣе основательными опасеніями второго и истиннымъ бѣдствіемъ третьяго.

Одинъ разъ только Мольеръ, кажется, хотѣлъ исправить настоящій порокъ, нападая на него прямо, то-есть дѣлая этотъ порокъ главнымъ сюжетомъ своего сочиненія. Я говорю о Скупомъ. Древность представила ему этотъ сюжетъ; онъ имъ овладѣваетъ и оставляетъ свой образецъ далеко за собою. Онъ написалъ образцовое произведеніе по силѣ и комической веселости; онъ заставилъ много смѣяться насчетъ Гарпагона; но исправилъ ли онъ хотя одного на него похожаго? Въ этомъ можно сомнѣваться; между тѣмъ, онъ навѣрное уничтожилъ или ослабилъ большую часть бичуемыхъ имъ смѣшныхъ сторонъ.

Во многихъ другихъ произведеніяхъ онъ вывелъ порочныя лица, но безъ намѣренія бороться съ ними и безъ надежды передѣлать ихъ; это единственно чтобы просвѣтить и исправить посредствомъ ихъ смѣшныя лица, жертвы ихъ обмана. Итакъ Дорантъ, плутъ-дворянинъ, есть живой урокъ для пустыхъ, чванныхъ, любящихъ пышность мѣщанъ, имѣющихъ глупость краснѣть своего сословія и посѣщающихъ вельможъ; точно такъ Анжелика, безстыдная и почти преступная жена, есть урокъ для богатыхъ крестьянъ, которые захотѣли бы вступить въ связь съ благороднымъ семействомъ и промѣнять свое золото на безчестіе. Белина, женщина алчная, есть страшный примѣръ для людей богатыхъ, которые, вслѣдствіе чрезмѣрной заботливости о сохраненіи своего здоровья, ставятъ себя въ зависимое положеніе отъ лицъ, которыя ухаживаютъ за ними. Валеръ, наконецъ, расточительный и непочтительный сынъ, можетъ быть единственнымъ предостереженіемъ, которымъ могла бы воспользоваться скупость, если бы скупость могла быть чувствительною къ чему-либо другому, кромѣ потери своего сокровища. Иду далѣе. Когда Мольеръ, въ лучшемъ своемъ произведеніи, разоблачилъ самый гнусный порокъ — лицемѣріе, можно ли думать, что у него было намѣреніе заставить его краснѣть за самого себя и принудить его исправиться? Конечно, нѣтъ. Поэтъ указалъ на Тартюфовъ только затѣмъ, чтобы предостеречь Оргоновъ; это осужденіе набожнаго легковѣрія, увлекающагося наружнымъ видомъ благочестія, а не святотатственнаго обмана, употребляющаго во зло божественныя вещи для достиженія свѣтскихъ и преступныхъ цѣлей.

Отъ такого воззрѣнія на искусство комедіи по отношенію къ нравственной пользѣ произошло то, что Мольеръ обыкновенно выставлялъ порокъ торжествующимъ надъ смѣшнымъ, и злобу — надъ глупостью. Отсюда сдѣлали выводъ, что сохраняя всю строгость для невинныхъ недостатковъ, онъ оказывалъ преступное снисхожденіе вреднымъ привычкамъ, и его обвинили въ обращеніи театра въ школу дурныхъ нравовъ Разсудокъ безъ труда отвѣчаетъ на это обвиненіе грустной и софистической философіи.

Мольеръ, повторяемъ, щадилъ пороки, потому что нападать на нихъ было бы безполезно для нравственности, и нападалъ на смѣшныя стороны, потому что онъ могъ это дѣлать

съ пользою для общества. Съ этимъ намѣреніемъ онъ долженъ былъ съ каждою странностью ставить порокъ, порождаемый или поддерживаемый слабостью первой, чтобы научить, какъ отъ него остерегаться. Развѣ для общественнаго назиданія нужно было показать слабую и по природѣ довѣрчивую смѣшную сторону, торжествующею надъ порокомъ, во всеоружіи его лукавства? Изображеніе было бы не вѣрно, и урокъ не имѣлъ бы смысла. Это было бы то же, если бы на картинѣ представить барановъ, побивающихъ волковъ и обманывающихъ лисицъ. Тартюфъ составляетъ исключеніе; но нужно было непремѣнно принести чудовище въ жертву общественному негодованію; и къ этому наказанію поэтъ прибѣгнулъ, нарушивъ обыкновенные законы государства и театра по непредвидѣнному и прямому вмѣшательству монарха.

Комедія у древнихъ начала дерзко выставлять на публичное посмѣяніе существующія лица[1], которыхъ она выставляла подъ ихъ именами и подъ ихъ истинными чертами, но вскорѣ бросилась въ другую крайность, показывая зрителямъ только общія черты, то-есть лица, возрастъ, полъ и различныя состоянія безъ собственнаго характера и безъ особенной физіономіи. Одно и то же лице принимало участіе въ различныхъ интригахъ, съ одинаковымъ настроеніемъ и языкомъ, только подъ различными именами, а иногда подъ однимъ именемъ. Старикъ и молодой человѣкъ одной пьесы были такими же во всѣхъ другихъ; то же происходило съ рабами и рабынями, молодою дѣвушкой и матроной, паразитомъ и фанфарономъ. Итальянцы сдѣлали еще больше: они не довольствовались этими лицами, такъ сказать, собирательными, изображавшими различные отдѣлы человѣческаго рода, по какимъ они различаются въ природѣ и обществѣ; они вывели на сцену фигуры почти символическія, изображающія различные народы Италіи, и показывали смѣшныя стороны не рода, класса, или индивидуума, но націи, или, лучше сказать, мѣстности. Такъ, Pantalon — это венеціанскій народъ; докторъ — народъ Болоньи; Скапенъ — неаполитанскій, а Арлекинъ — бергамскій народъ. Это вѣчное повтореніе однихъ и тѣхъ же типовъ указываетъ на рутинное искусство, умѣющее только копировать самого себя, по неумѣнію взять за образецъ природу, разнообразіе которой безконечно. Мольеръ, подражая только одной природѣ, вложилъ въ свои лица такое удивительное разнообразіе. Его

старики и молодые люди, его отцы и сыновья, матери и дочери, его любовники и любовницы, его лакеи и служанки не вышли изъ одной и той же формы. Между ними есть общія отношенія, производимыя сходствомъ возраста, пола и сословія; но между ними есть то индивидуальное, что отличаетъ всѣ созданныя существа. Это—удачное сочетаніе характеровъ общихъ и частныхъ; это — полезная нравственность однихъ, соединенная съ пикантною оригинальностью другихъ.

Общій принципъ всѣхъ искусствъ состоитъ въ томъ, что всѣ дѣла и лица возвышаютъ одно другое контрастомъ, но слѣдуетъ, чтобы такія сопоставленія дѣлались искусно и осторожно; слишкомъ рѣзкія уничтожаютъ гармонію и оскорбляютъ правдоподобіе. Природа, не создавшая двухъ существъ вполнѣ подобныхъ, не произвела совершенно противоположныхъ; она тщательно избѣгаетъ ставить рядомъ существа, наиболѣе отличающіяся одно отъ другихъ, — она дѣйствуетъ постепенно. Случайности человѣческой жизни могутъ вдругъ сблизить два лица самаго противоположнаго характера: но искусство не должно пользоваться такими нечаянными и преходящими встрѣчами, какъ средствомъ постояннымъ и однообразнымъ. Преемники Мольера чрезмѣрно пользовались такимъ средствомъ. Не умѣя придать рельефности и освѣщенія своимъ фигурамъ разумнымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣни, они употребляли яркіе контрасты красокъ, то, что въ живописи называется переднею частью картины. Рядомъ съ человѣкомъ, который видитъ все въ красивомъ цвѣтѣ, стоитъ тотъ, кто видитъ все въ мрачномъ; рядомъ съ тѣмъ, который льститъ всякому встрѣчному, тотъ, кто готовъ всякому наговорить непріятныхъ истинъ, и такъ далѣе. Мольеръ очень остерегался такихъ выдуманныхъ контрастовъ. Есть пороки и странности, порождающіе противоположные имъ. Это — общая истина, вошедшая въ пословицу, что скупой отецъ находитъ себѣ наказаніе въ противоположномъ порокѣ своихъ дѣтей. Точно такъ же чрезмѣрный вкусъ женщины къ наукѣ можетъ внушить ея мужу, хотя по духу противорѣчія, не менѣе преувеличенное отвращеніе къ знанію. Мольеръ не могъ не представить въ дѣйствіи эти общія черты. Но, кромѣ этихъ немногочисленныхъ случаевъ, онъ противопоставлялъ осмѣиваемымъ странностямъ только разсудокъ, который указываетъ на ихъ опасность, и порокъ, который это доказываетъ. Такъ,

Клеантъ и Тартюфъ одинъ въ своей рѣчи, другой своимъ примѣромъ нападаютъ на слабость Оргона; Берольдъ и Белина на слабость Аргана; Клитандръ и Триссотинъ на Филаминту; госпожа Журденъ и Дорантъ на господина Журдена. Школа мужей, Школа женщинъ и Мизантропъ составлены почти по одной системѣ. Вездѣ лицо, зараженное странною манiей, противъ котораго безполезно ратуетъ разумная личность, или котораго обманываетъ личность порочная; таковы Сганарель между Аристомъ и Изабеллой, Арнольфъ между Хризальдомъ и Агнесой, Альцестъ между Филинтомъ и Селименой. Въ небольшихъ пьесахъ, въ фарсахъ особенно, важное и резонирующее лицо было бы не на мѣстѣ; въ такихъ пьесахъ Мольеръ выводитъ странности различныя, но не противоположныя, и располагая не исправлять, а только смѣшить, онъ предаетъ глупое легковѣрiе безъ предостереженiя и защиты всѣмъ нападкамъ изобрѣтательнаго и живого плутовства. Комизмъ положенiя, одинаково свойственный разного рода комедiямъ, бываетъ въ нихъ существенно различнымъ. Въ комедiи интриги онъ рождается отъ какого-нибудь непредвидѣннаго случая, который производитъ прiятное удивленiе; въ комедiи нравоописательной онъ происходитъ отъ контраста, отъ столкновенiя пороковъ, странностей, страстей, интересовъ, долга, различiй, сопоставленныхъ въ одномъ или двухъ лицахъ. Все то, что болѣе всего нравится въ Мольерѣ, проистекаетъ изъ этого источника. Гарпагонъ скупъ и влюбляется въ дѣвушку безъ состоянiя; онъ сердится на своего сына, дѣлающаго долги за большiе проценты, и самъ же даетъ ему взаймы за проценты. Альцестъ хочетъ прервать всѣ сношенiя съ людьми и любитъ женщину, всегда окруженную толпою обожателей, онъ грубо откровененъ, и вотъ къ нему пристаетъ вельможный поэтъ съ просьбою сказать свое мнѣнiе о сочиненныхъ имъ дурныхъ стихахъ. Тартюфъ выражаетъ притворное негодованiе при видѣ слишкомъ открытой груди, а сладострастiе владѣетъ имъ до того, что онъ не боится попытки соблазнить жену своего благодѣтеля. Оргонъ и Арганъ — добрые отцы, а ихъ доводятъ до того, что они лишаютъ наслѣдства своихъ дѣтей; первый набоженъ и сердится; второй считаетъ себя умирающимъ, а въ гнѣвѣ забываетъ объ этомъ и говоритъ, и дѣйствуетъ какъ самый сильный человѣкъ. Арнольфъ утверждаетъ, что невѣжество — единственная гарантiя невин-

ности женщинъ, и Агнеса, потому именно, что ничего не знаетъ, обманываетъ его лучше, чѣмъ могла бы сдѣлать знающая все. Сганарель, изъ „Школы мужей“, убѣжденъ, что рѣшетка и замки одни только могутъ отвѣчать за добродѣтель дѣвушекъ, а ту, которую самъ заперъ на десять замковъ, самъ же выводитъ изъ тюрьмы и отводитъ къ ея любовнику; онъ приготовляется смѣяться смущенію своего брата, считая его жертвою излишней довѣрчивости, и дѣлаетъ его свидѣтелемъ собственнаго бѣдствія, причиненнаго чрезмѣрною недовѣрчивостью. Сганарель, въ „Свадьбѣ по принужденію“, усердно проситъ совѣтовъ, впередъ рѣшившись поступать по-своему, а въ пьесѣ „Любовь — докторъ“ Сганарель проситъ совѣта съ такимъ же побужденіемъ и получаетъ такіе совѣты, какіе пригодны только дающимъ ихъ. Хризальдъ, самый слабый изъ мужей, и безпрестанно говоритъ о своей твердой волѣ и своихъ самовластныхъ приказаніяхъ. Учитель философіи, господинъ Журденъ, который учитъ сдерживать свои страсти, приходитъ въ бѣшенство при малѣйшемъ словѣ, оскорбляющемъ его тщеславіе; а скептикъ Марфурій оставляетъ свой настойчивый скептицизмъ только тогда, когда боль заставляетъ его сознаться въ нанесенныхъ ему палочныхъ ударахъ. Но къ чему столько примѣровъ въ доказательство положеннаго принципа, когда можно утвердительно сказать, что всѣ хорошія пьесы Мольера служатъ его приложеніемъ и доказательствомъ. Такой родъ анализа, доведенный до крайности, вмѣстилъ бы въ себя весь его театръ. Изъ комизма положенія въ пьесахъ нравоучительныхъ естественно вытекаетъ комизмъ въ діалогахъ. Положеніе есть родъ нравственной пытки, которая заставляетъ смѣшное лицо выдать тайну по слабости, сознаетъ ли оно ее и желаетъ скрыть, или безъ сознанія открываетъ ее другимъ, но не себѣ. Все, что въ діалогѣ не выходитъ изъ положенія, можетъ быть смѣшнымъ, но не можетъ быть комичнымъ. Чтобы сдѣлать это различіе болѣе чувствительнымъ, сравнимъ немного Мольера съ однимъ изъ наиболѣе счастливыхъ его преемниковъ, Реньяромъ. Діалогъ послѣдняго это безпрерывный приступъ остроумія и веселости; это — кружокъ людей, любящихъ острить, которые хотятъ смѣяться и заставить другихъ смѣяться ихъ остротамъ. Они сознательно забавляютъ насъ, а когда бываютъ не въ духѣ, то принимаютъ какъ бы нарочно смѣшной видъ. Лица Мольера не отличаются ни остро-

умѣемъ, ни живостію и забавляютъ насъ наиболѣе не самые остроумные. Они не стараются придать тонкости остротѣ, у нихъ вырываются характерныя выраженія. Они говорятъ безъ лукавства, а сердятся и ворчатъ отъ души; если они смѣшатъ, то это не по ихъ желанію. — они въ этомъ не ищутъ ни своего, ни нашего удовольствія. Наконецъ, каждый изъ нихъ могъ бы сказать, какъ Альцестъ:

Par la sambleu! messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis.

Разница между смѣшнымъ и комичнымъ можетъ измѣряться разницею успѣха. Лукавыя выраженія, остроты сначала ослѣпляютъ своимъ блескомъ: но прелесть ихъ, происходящая отъ неожиданности, умираетъ вмѣстѣ съ ними. При повтореніи они теряютъ весь свой эффектъ, или вызываютъ только улыбку при воспоминаніи. Напротивъ, слова наивныя, слова вызванныя положеніемъ у характера или страсти лица, сохранятъ всегда право нравиться своею естественностью и истиною; ихъ всегда встрѣтитъ самый искренній смѣхъ и въ свѣтѣ, и на сценѣ, будутъ ли они непредвидѣнны или даже впередъ извѣстны. У Мольера множество такихъ выраженій; нѣкоторыя повторяются нѣсколько разъ однимъ лицомъ, и эффектъ ихъ не только не ослабляется, но возрастаетъ съ повтореніемъ: это торжество истины, хорошо схваченной поэтомъ и прочувствованной зрителемъ. Говорятъ, что любовь великій начинатель. Обо всѣхъ страстяхъ можно сказать тоже. У нихъ только одна идея и одинъ способъ ея выраженія. Гарпагонъ, желая пристроить свою дочь, занятъ только одной мыслью: выдать ее замужъ безъ приданаго, и слова „*безъ приданаго*“,— все что онъ можетъ отвѣтить на всѣ возраженія Валера. Люди ограниченные или необдуманные часто упрекали Мольера за преувеличеніе комизма въ положеніи и въ діалогѣ. Подобные судьи осудили бы статую, превосходящую натуральную величину, не понимая, что видимая на высокомъ мѣстѣ, какое придется ей занимать, по разстоянію она приметъ размѣръ обыкновеннаго роста человѣка. Много говорили о перспективѣ театра; но не сдѣлали полнаго вывода изъ принципа, выраженнаго этимъ словомъ. Всѣ части каждаго произведенія искусства должны быть однородны, иначе эффектъ цѣлаго будетъ нарушенъ.

Въ театрѣ декораторъ грубо размалевываетъ фигуры и украшенія; актеръ кажется бо́льшимъ отъ постепеннаго приподнятія и возвышенія сцены; притираньемъ онъ оживляетъ естественный цвѣтъ своего лица, онъ усиливаетъ свой голосъ, дѣлаетъ жесты чаще и выразительнѣе. Прилично ли было бы, если бы на сценѣ, гдѣ все, что относится къ слуху и зрѣнію, превосходитъ, по причинѣ отдаленности, обыкновенный размѣръ вещей, чтобы то, что относится къ уму, оставалось въ обыкновенныхъ границахъ? Конечно, нѣтъ. Если предметы и звуки должны быть разсчитаны согласно матеріальнымъ условіямъ театра, то есть также оптика и, смѣю сказать, акустика умственная. То, что понятно многимъ людямъ, собраннымъ съ намѣреніемъ, но безъ выбора, должно производить впечатлѣніе, согласное съ числомъ слушателей, разнообразіемъ ихъ умовъ и нѣкоторой торжественности, по поводу которой они собрались. Надо, чтобы то, что представляется предъ ними, что имъ говорится, тотчасъ, однимъ ударомъ поражало всѣ умы, отъ самаго воспріимчиваго до самаго медленнаго: положенія слишкомъ осторожно веденныя и слишкомъ тонкія выраженія не достигнутъ ума публики, точно такъ какъ слишкомъ незамѣтныя движенія не достигнутъ ея глазъ, а слишкомъ слабые звуки — ея ушей. Есть и болѣе того: безпокойство перемѣщенія и расходъ дѣлаютъ зрителей вдвойнѣ требовательными: они пришли и заплатили не за тѣмъ, чтобы видѣть и слышать точно такихъ людей, какихъ могутъ встрѣтить каждый день, они хотятъ лучшаго; они хотятъ больше, чѣмъ скупецъ, ворчунъ, хитрецъ, ревнивецъ, педантъ, которые имъ сродни, ихъ сосѣди, одного съ ними мѣстожительства; и въ этомъ ихъ желанія согласны съ потребностію поэта. Послѣдній дѣйствительно чувствуетъ, что для того, чтобы нравиться и одержать побѣду, онъ долженъ брать изъ многихъ образцовъ, чтобы сочинить свой образъ, и возвыситься, если можно, надъ относительными совершенствами. Какъ художникъ реализируетъ въ мраморѣ и на полотнѣ прекрасный идеалъ физическихъ формъ, такъ и комическій поэтъ индивидуализируетъ прекрасный идеалъ уродливостей умственныхъ, я хочу сказать, пороки, безуміе и глупости. Та разница, которая должна быть между оригиналами, доставляемыми обществомъ, и копіями съ нихъ искусства, существуетъ даже между подражаніями, смотря по ихъ роду и назначенію. Комическое

пословицы не одинаково съ комическимъ *комедіи:* первое, перенесенное изъ салона въ театръ, будетъ лишено рельефа, движенія и будетъ безцвѣтно; второе, сведенное съ театра въ салонъ, покажется необработаннымъ, грубымъ и утрированнымъ въ цѣломъ и въ деталяхъ. Возвращаюсь къ Мольеру. Да, конечно, онъ часто усиливалъ и умножалъ черты, составляющія его характеры. Трудно представить, чтобы человѣкъ въ одинъ день могъ выказать столько чертъ скупости, сколько Мольеръ собралъ ихъ въ Гарпагонѣ. Рѣдко также бываетъ чтобы въ свѣтѣ страсть выдавала свою тайну такъ неосторожно или открывала бы ее съ такою несдержанностью, какъ это дѣлаютъ всѣ пристрастныя лица, выведенныя имъ на сцену. Но, повторяю, театральная перспектива требуетъ этихъ преувеличенныхъ размѣровъ, этихъ утрированныхъ чертъ, этихъ густыхъ красокъ, этихъ широкихъ и обильныхъ штриховъ кисти, которые, по дѣйствію разстоянія, должны сократиться, сгладиться и слиться такъ, чтобы представить съ извѣстной точки зрѣнія настоящіе размѣры, точныя формы и истинные цвѣта человѣка. И какой живописецъ общества лучше чувствовалъ, лучше Мольера соблюдалъ эту точную мѣру, которая изъ искусственнаго преувеличенія выводитъ природную истину.

Впрочемъ, Мольеръ, для описаній правдивыхъ и рельефныхъ, выбиралъ наиболѣе для того подходящіе образцы, и, къ его счастью, вѣкъ его доставлялъ ихъ во множествѣ. Въ то время не существовало въ одинаковой степени это быстрое и постоянное общеніе умовъ, вслѣдствіе котораго они взаимно проникаются, видоизмѣняются и, наконецъ, всѣ подпадаютъ подъ иго общихъ мнѣній. Въ то время въ особенности не существовала во всемъ ея могуществѣ эта взаимная полиція моды и боязни смѣшного, которая заставляетъ каждаго внимательно наблюдать за другими и за собою, устанавливаетъ для всѣхъ видимыя дѣйствія, родъ рѣчи, форму платья, размѣръ жеста и даже голоса, и изъ общества такъ разнообразно организованныхъ людей дѣлаетъ какъ бы собраніе автоматовъ, приведенныхъ въ движеніе одними и тѣми же пружинами. Дворъ во время Мольера, правда, отличался уже искусствомъ скрывать свои пороки и смѣшные недостатки подъ однообразною изящною внѣшностью, и свое недоброжелательное расположеніе къ другимъ подъ банальными формами вѣж-

ливости. Но буржуазія еще не потеряла той простоты, откровенности, наивности въ манерѣ и языкѣ, при которыхъ легко различить характеръ и нравъ, мысли и чувства каждой личности. Желая описывать не манекеновъ, а людей, не одинаковыя и ничего незначащія маски, но лица выразительныя и разнообразныя; желая, притомъ, подражать нравственной природѣ, гдѣ добро и зло находились бы въ томъ состояніи равновѣсія, или скорѣе, смѣси, которое, кажется, есть истинное достояніе нашего рода, и болѣе благопріятно для требуемыхъ искусствомъ противоположеній, Мольеръ бралъ свои лица въ буржуазіи, среднемъ классѣ, который соприкасался, съ двухъ концовъ, съ народомъ и дворянствомъ, не имѣя ни грубыхъ недостатковъ перваго, ни утонченныхъ пороковъ второго. Въ низшихъ рядахъ этого класса онъ взялъ своихъ Горжибусовъ и своихъ Сганарелей; высшіе ряды доставили ему Оргона, Хризаля, Гарпагона, Арнольфа, Журдена и Аргана. У такихъ людей, по крайней мѣрѣ, странности не представляются въ чрезмѣрной наготѣ и не слишкомъ скрываются; добрыя побужденія не могутъ вполнѣ быть приписаны инстинкту или расчету, и выражающій ихъ языкъ не имѣетъ ни грубости, ни эффектаціи.

Мольеръ, однако, не пренебрегалъ описаніемъ придворныхъ, дворянъ городскихъ и провинціальныхъ: но онъ помѣщалъ ихъ обыкновенно въ буржуазныя интриги, какъ побочныя и второстепенныя лица. *Маркизы,* которыхъ онъ самъ называетъ *смѣшными,* только шуты, способные забавлять публику особенною дерзостью и глупостью. Сотенвили и Эскарбиньясъ принадлежатъ къ тому деревенскому дворянству, которое придворное дворянство отталкиваетъ, надъ которыми разночинцы смѣются, и которые внушаютъ уваженіе только мужикамъ. Клитандръ „Жоржа Дандена“ волокита и нарушитель супружеской вѣрности, и Дорантъ изъ „Мѣщанина въ дворянствѣ“ любезный плутъ: пороки ихъ происходятъ не отъ званія ихъ; отъ послѣдняго они заимствуютъ только изящныя формы, въ какія облекаютъ свои недостатки. Клитандръ, въ „Ученыхъ женщинахъ“, соединяя благоразуміе и хорошій вкусъ съ честностію души и деликатностію въ обращеніи, служитъ какъ бы оправданіемъ двора, вообще слишкомъ обвиняемаго педантами въ невѣжествѣ, а угрюмыми моралистами въ развращенности. Но, повторяю, эти дворяне различнаго рода и разнаго харак-

тера, только лица скорѣе необходимыя для дѣйствія пьесы, въ которую они введены, чѣмъ для изображенія нравовъ того класса общества, къ которому они принадлежатъ. Одинъ разъ только Мольеръ вывелъ на сцену придворныхъ, въ комедіи, сочиненной съ намѣреніемъ ихъ описать, и въ которой они исключительно фигурируютъ, это въ Мизантропѣ. Не всѣ лица здѣсь носятъ какой-либо титулъ, но всѣ очевидно принадлежатъ къ дворянскому сословію; и Альцестъ, хотя ничего о томъ не говоритъ, такой же дворянинъ, какъ Оронтъ, который тѣмъ чванится, и Акастъ, который тѣмъ хвалится. Попытка вышла удачною, и мы ей обязаны образцовымъ произведеніемъ; но поэтъ не повторилъ ее.

Въ Мизантропѣ много особенныхъ, благородныхъ, изящныхъ, тонкихъ, деликатныхъ красотъ. Но кто осмѣлится утверждать, что комизмъ въ немъ отличается такою же живостью, такою же энергіей, такимъ же остроуміемъ и съ такимъ же широкимъ нравственнымъ приложеніемъ, какъ въ Тартюфѣ, Скупомъ, Мѣщанинѣ въ дворянствѣ, Ученыхъ женщинахъ или Мнимомъ больномъ? И кто можетъ не приписать эту разницу самому различію лицъ? Намѣреваясь писать сатиру на нравы, болѣе чѣмъ на ремесла, и можетъ быть, для того, чтобы сдѣлать болѣе общею свою критику пороковъ и смѣшныхъ недостатковъ, Мольеръ обыкновенно воздерживался точно опредѣлять званіе своихъ лицъ. Его буржуа и въ маленькихъ, и въ большихъ пьесахъ, — люди, живущіе бо́льшимъ или меньшимъ доходомъ, не имѣющіе никакой должности и не занимающіеся никакимъ ремесломъ. Видно только, что Оргонъ *служилъ своему государю* во время Фронды, и что отецъ г. Журдана продавалъ сукно у воротъ святого Иннокентія. Не говорю о ремеслѣ ростовщика за большіе проценты и по залогамъ, которымъ занимается Гарпагонъ; страсть къ прибыли есть часть его порока, и онъ занимается только какъ любитель. Нѣкоторыя профессіи неизбѣжно подвергаются нападкамъ комической музы, — это тѣ, которыя располагаютъ здоровьемъ или состояніемъ людей и всегда будутъ обвиняться, что бы ни дѣлали, въ причиненіи ими вреда или по невѣжеству, или по корыстолюбію. Мольеръ, хотя не вполнѣ щадилъ профессіи, отъ которыхъ зависитъ наше состояніе, но обращался съ ними очень осторожно. Судьи, адвокаты, прокуроры, судебные пристава, нотаріусы и откупщики были имъ только слегка затронуты.

Но доктора постоянно подвергались его нападкамъ. Онъ далъ имъ до пяти правильныхъ сраженій, не считая небольшихъ стычекъ; а при мысли о его послѣдней комедіи, „Мнимый больной", можно сказать, что онъ умеръ, сражаясь съ ними. Что за причина такого необыкновеннаго ожесточенія? Безъ сомнѣнія то, что Мольеръ былъ всегда почти боленъ и не могъ ни выздоровѣть, ни получить облегченія. Послѣ докторовъ Мольеръ болѣе всего нападалъ на завистливыхъ и недоброжелательныхъ писателей. Это оттого, что послѣ шарлатановъ, не умѣвшихъ возстановить его здоровье, завистники, оспаривавшіе у него славу, были его смертельными врагами. Что касается до лицемѣровъ, скажу о нихъ только одно: такъ какъ приходилось ему часто страдать отъ ихъ продѣлокъ, то онъ собралъ всѣ свои силы, чтобы нанести имъ ударъ, но такой ударъ, который они будутъ чувствовать всегда; можно было думать, что онъ ихъ совершенно уничтожилъ.

Древніе, отличавшіеся въ трагическихъ представленіяхъ, мало владѣли искусствомъ комедіи. Иногда актеръ, въ холодномъ монологѣ долго говорилъ обо всемъ, что требовалось сообщить зрителямъ; еще чаще лицо, постороннее пьесѣ, обращаясь къ зрителямъ, разсказывало имъ въ точности дальнѣйшій ходъ дѣйствія. Мы изгнали прологи, по крайней мѣрѣ, такіе, которые содержатъ анализъ всей пьесы; но наши поэты слишкомъ много употребляли объяснительные монологи, или замѣняли ихъ діалогами, такими же неестественными, въ которыхъ одно лицо, зная, что дѣлается въ какомъ-либо домѣ, разсказываетъ о томъ другому лицу, которое тоже знаетъ это, или должно знать, и все это — чтобы сообщить о томъ публикѣ, которой это неизвѣстно. Мольеръ поступаетъ иначе. Его изложеніе — сцены живыя и одушевленныя, которыя, начиная дѣйствіе, или предполагая его начатымъ, вдругъ разсказываютъ зрителямъ о главномъ лицѣ пьесы, а иногда даютъ ему понятіе о цѣлой пьесѣ. При поднятіи занавѣси одинъ человѣкъ, сидя передъ столомъ, продолжаетъ считать или провѣрять счетъ аптекаря. Я вижу, что онъ очень много употребляетъ лѣкарствъ и сожалѣетъ, что не принимаетъ ихъ еще больше. Между тѣмъ его лицо, голосъ, громкій крикъ и сильные жесты, все говоритъ мнѣ, что онъ пользуется хорошимъ здоровьемъ и сильнымъ сложеніемъ. Этотъ человѣкъ, навѣрное, мнимый больной. Онъ самъ, нѣсколькими размышле-

ніями, которыми прерываетъ чтеніе статей счета г. Флерана, сообщилъ мнѣ все, не желая того дѣлать. Въ другомъ мѣстѣ, два человѣка входятъ на сцену: одинъ убѣгаетъ и отталкиваетъ преслѣдующаго; онъ осыпаетъ его самыми унизительными упреками и не хочетъ даже слушать его оправданій. Что же сдѣлалъ этотъ другъ, отъ котораго отказываются, котораго не хотятъ слушать? Какую-нибудь гнусную низость, должно быть? Нѣтъ; но одинъ мало знакомый ему человѣкъ отнесся къ нему чрезвычайно невѣжливо, и онъ, по его словамъ, заплатилъ ему тою же монетой. Такой сильный гнѣвъ по поводу ничтожной причины, это преувеличенное негодованіе за легкій проступокъ, который и не можетъ считаться проступкомъ по принятому обычаю, все это указываетъ, что передо мною человѣкъ добродѣтельный и искренній, но не общежительный, откровенный до грубости, поступающій не столько по указанію чести, сколько по своенравію. Весь Альцестъ мнѣ понятенъ по этой вспышкѣ. Въ другомъ мѣстѣ. старая женщина поспѣшно уходитъ отъ своей невѣстки. Все семейство почтительно провожаетъ ее; но она, слѣдуя только своему капризу, надѣляетъ всѣхъ самыми ѣдкими выговорами. Преувеличеніе ея рѣчей даетъ понятіе о томъ, какіе они люди; изо всего дурного, что она говоритъ о нихъ, я вижу все, что слѣдуетъ думать о нихъ хорошаго. Но мнѣ еще понятнѣе, что негодный лицемѣръ, поселившійся въ этомъ домѣ, ненавидимъ всѣми, кромѣ хозяина, который до смѣшного пристрастенъ къ нему. Вотъ, изъ одной этой сцены всѣ лица извѣстны, и сюжетъ дѣйствія намѣченъ.

Интриги у Мольера просты, ясны и естественны. Онѣ очень разнообразны, и каждая ведется такъ, чтобы показать со всѣхъ сторонъ порокъ или смѣшную странность, составляющіе комическій сюжетъ пьесы. Ни одно положеніе не приводится въ нихъ насильственно или съ ловкостью, которая сама себя выдаетъ. Мольеръ болѣе всѣхъ драматическихъ поэтовъ владѣлъ искусствомъ подготовленія. Его инциденты, его неожиданныя событія можно предчувствовать, но нельзя предвидѣть; они неожиданны, но не удивляютъ, такъ естественно вытекаютъ изъ теченія даннаго дѣйствію игрою выведенныхъ на сцену страстей. Я сказалъ, что интриги Мольера разнообразны; три изъ его образцовыхъ произведеній представятъ достаточныя тому доказательства. Интрига въ Тартюфѣ жи-

вая, горячая, занимательная; перипетіи въ ней слѣдуютъ быстро: это истинная картина разстроеннаго дома, въ которомъ съ адскою хитростію властвуетъ злодѣй, поддерживаемый простякомъ съ супружескою и отцовскою властью; противъ него вооружились всѣ тѣ, кого онъ хочетъ сдѣлать жертвами своихъ вожделѣній и своего корыстолюбія. Интрига Мизантропа не такъ жива, не такъ сильна, менѣе увлекательна, но это не есть недостатокъ, это необходимое условіе сочиненія, въ которомъ поэтъ задался цѣлію въ широко развитыхъ сценахъ описать пороки и безчисленные смѣшные недостатки, которые наводняютъ общество. Интрига „Школы женщинъ" самая странная, какую только можетъ запомнить театръ. Двойное имя одного изъ дѣйствующихъ лицъ, вотъ и вся завязка; открытіе этого имени случайно другому лицу, вотъ и вся развязка; рядъ разсказовъ того же разсказчика тому же лицу, о томъ же предметѣ, вотъ и вся фабула. Говорятъ, слушаютъ, а кажется будто дѣйствуютъ; простыя дружескія сообщенія становятся положеніями; на сценѣ нѣтъ движенія, и все кажется оживленнымъ.

Съ ошибочнымъ разсужденіемъ хвалили и порицали развязки Мольера. Хвалили нѣкоторыя изъ такихъ, которыя скорѣе придуманы, чѣмъ естественны, скорѣе походятъ на искусное соображеніе поэта, чѣмъ на событіе, выходящее изъ дѣйствія и его оканчивающее. Порицались другія, которыя того не заслуживали. Развязка Тартюфа особенно долго подвергалась несправедливымъ упрекамъ, за которые вознаградила его наконецъ болѣе просвѣщенная критика. Развязка хороша и необходима: пьеса не можетъ имѣть другой, и она такова, какою должна быть. Наказаніе злодѣя такого, какъ Тартюфъ, превосходитъ право комическаго правосудія; единственное наказаніе, которое оно можетъ наложить, смѣшное и негодованіе, недостаточно; нужно наказаніе свыше. Вотъ здѣсь случай махинаціи, то-есть верховной власти, которая должна явиться заблаговременно и разрѣшить разомъ затрудненіе неразрѣшимое безъ его вмѣшательства. Законодатели театра находятъ, что это вмѣшательство необходимо, и что завязка должна быть достойною его; кто посмѣетъ сказать, что этихъ двухъ условій нѣтъ въ Тартюфѣ? Впрочемъ, чрезмѣрная важность развязки есть одна изъ утонченностей и требованій нашего новаго вкуса. Древніе римляне требовали, чтобы гладіаторъ

умиралъ съ граціей, и при такомъ только условіи аплодировали ему. Наша современная публика требуетъ, чтобы каждая комедія, подъ страхомъ быть освистанною, оканчивалась ловко, легко и правдоподобно. Скажемъ правду: потому ли, что Мольеръ не придавалъ такой важности этой части искусства, или необходимость работать быстро принуждала пренебрегать ею, но многія изъ его развязокъ неудовлетворительны; самыя достойныя порицанія заимствовалъ онъ у древнихъ, — и такія невозможны при нашихъ нравахъ. Но здѣсь представляется различіе. Есть развязка дѣйствія, есть развязка сюжета, то-есть комической и нравственной части сочиненія. Если иногда Мольеръ слабъ или погрѣшаетъ въ развязкахъ перваго рода, зато онъ превосходенъ во вторыхъ. У него не бываетъ, какъ у нѣкоторыхъ изъ его преемниковъ, чтобы порочная или смѣшная личность вдругъ измѣняла характеръ и каялась. Получаемый ею урокъ не для нея: онъ для зрителя, который только и можетъ имъ воспользоваться. А эта окончательная безнаказанность развѣ не можетъ служить урокомъ? Если не исправляются отъ недостатка, или исправляются съ большимъ трудомъ, но надо употреблять всѣ усилія, чтобы предохранить себя отъ него. Оргонъ, потому что былъ обманутъ негоднымъ плутомъ, не хочетъ болѣе вѣрить въ честныхъ людей, давая такимъ образомъ, по двумъ противоположнымъ слѣдствіямъ, двойное доказательство одной и той же слабости. Альцестъ, потому что былъ обманутъ кокеткою, чувствуетъ, что ненависть его къ людямъ усиливается и спѣшитъ скрыться въ пустынѣ. Арнольфъ и другіе ревнивцы, потому что сами употребляли самыя дурныя средства, чтобы склонить къ себѣ любовь или вѣрность женщины, не находятъ ничего лучшаго, какъ отказаться отъ всѣхъ женщинъ. Арганъ такъ мало разувѣрился въ медицинѣ, что самъ дѣлается докторомъ. Г. Журденъ такъ мало разубѣжденъ въ мечтахъ о своемъ величіи, что удаляется, полагая, что выдалъ свою дочь замужъ за сына турецкаго султана. Хризальдъ достойно вѣнчаетъ свою роль, отдавая съ суровостью свои приказанія, когда видитъ, что ему болѣе никто не противится. Наконецъ, Гарпагонъ, соглашаясь на женитьбу своихъ дѣтей, требуетъ, чтобы тесть взялъ на себя расходы по двумъ свадьбамъ, доставилъ ему новое платье, чтобы присутствовать на нихъ въ приличномъ видѣ, и сверхъ того заплатилъ комиссару, котораго самъ призвалъ.

Эта статья, въ которой разобраны всѣ достоинства и всѣ дѣйствія генія Мольера, не была бы полною, если бы въ ней не было упомянуто о его слогѣ. Подъ слогомъ слѣдуетъ здѣсь разумѣть не языкъ, свойственный каждому лицу сообразно съ его возрастомъ, поломъ, положеніемъ въ обществѣ и даннымъ характеромъ, но самую дикцію автора, въ примѣненіи ко всѣмъ его произведеніямъ. Въ первомъ отношеніи комическій поэтъ долженъ остерегаться имѣть свой собственный слогъ, который онъ придаетъ безразлично всѣмъ своимъ лицамъ; напротивъ, каждое изъ нихъ должно имѣть свой слогъ. Но какимъ бы различіемъ онъ ни отмѣчалъ ихъ языкъ, не можетъ однако удержаться, чтобы не придать имъ всѣмъ особенныя качества своей дикціи, болѣе или менѣе правильной, болѣе или менѣе изящной, болѣе или менѣе энергичной. Никто не оспаривалъ у Мольера дара присвоивать сущность, форму и движеніе чувствъ и мыслей выводимымъ на сцену лицамъ, смотря по ихъ роду и положенію. Но превосходные судьи нападали на его манеру писать. Ла Брюйеръ упрекаетъ его *въ жаргонѣ, въ варваризмахъ* и въ недостаткѣ чистоты. Фенелонъ говоритъ: „Думая хорошо, онъ часто говоритъ дурно; онъ употребляетъ самыя насильственныя и неестественныя фразы. Теренцій говоритъ въ четырехъ словахъ, съ самою изящною простотою то, что этотъ выражаетъ во множествѣ метафоръ, близкихъ къ галиматьѣ. Мнѣ болѣе нравится его проза. чѣмъ его стихи". Эти упреки жестки и не безъ преувеличенія. Чтобы ихъ отклонить, нѣкоторые критики, неосмотрительно ревнующіе о славѣ Мольера, говоря обо всѣхъ его лицахъ безъ различія то, что вѣрно только относительно нѣсколькихъ ролей мужиковъ и иностранцевъ, полагали, что онъ, желая придать болѣе естественности и истины своему діалогу, намѣренно нарушалъ законы, принятые обычаемъ, и даже правила языка. Разсудокъ не признаетъ этой апологіи, въ которой не нуждается память великаго человѣка. Мы можемъ признаться, что часто, особенно въ стихахъ, онъ нарушалъ правильность конструкціи и свойство выраженій, но не такъ часто, какъ вообще думаютъ по незнанію состоянія языка въ то время, когда онъ писалъ. Мы также признаемся, что ему случается иногда представить свою мысль, всегда вѣрную и правдивую, въ запутанной, смутной и тяжелой фигуральной формѣ; это безъ сомнѣнія оттого, что принужденная поспѣшность его работы не

позволяла ему освободить ее отъ этихъ покрововъ и тумана, подъ которыми часто скрываются мысли самаго быстраго ума. Но если цѣль, если торжество языка состоитъ въ полномъ выраженіи идей, въ умѣньѣ провести ихъ во всей ихъ силѣ или нѣжности изъ ума, въ которомъ онѣ зарождаются, въ другой умъ, ихъ воспринимающій, если наконецъ лучшій слогъ не тотъ, у котораго наименьшіе недостатки, а тотъ, у котораго самая высшая красота, какой слогъ можно предпочесть слогу Мольера? Существуетъ ли слогъ болѣе полный, болѣе нервный, болѣе живой, болѣе живописный, гдѣ было бы болѣе блеска, остроумія, живости и счастливой смѣлости въ оборотахъ и выраженіяхъ?

Оже.

Ложно-классическое направленіе въ произведеніяхъ Мольера.

Комедія французская, подобно трагедіи, отвергнувъ тѣ оригинальныя формы, которыхъ первоначальное развитіе мы видѣли въ представленіяхъ театровъ Братства Страстей, Clercs de la Bazoche и Enfants sans souci, усвоила себѣ иноземныя классическія формы. Главная ошибка классико-французской комедіи заключалась въ томъ, что она, въ подражаніе древнимъ и въ противность духу искусства новыхъ временъ, находя главный источникъ комическаго только въ забавномъ, полагала слишкомъ рѣзкія границы между комическимъ и трагическимъ. Но у грековъ противоположность между драмою важною и драмою комическою естественно вытекала изъ историческихъ началъ ихъ театра и изъ самого духа жизни. Греческая трагедія, развивавшаяся изъ религіознаго обряда характера важнаго и торжественнаго, никогда не могла сойтись во взглядѣ на жизнь съ греческою комедіею, которая, и въ художественномъ своемъ видѣ, была повтореніемъ вакханалій. Въ трагедіи дѣйствуютъ миѳическіе герои и полубоги, въ борьбѣ съ неотразимою силою рока; въ комедіи — люди предающіеся, подобно сатирамъ, увлеченію страстей во всей наготѣ ихъ. Въ трагедіи, подъ вліяніемъ религіозно-поэтическаго понятія о судьбѣ, жизнь являлась на ходуляхъ какого-то мрачнаго величія; въ комедіи, подъ вліяніемъ вакхическаго упоенія,

въ самомъ смѣшномъ и карикатурномъ видѣ. Миѳъ и карикатура, типическое совершенство и типическое безобразіе: вотъ два полюса греческой драмы, не примирявшіеся въ ней никогда вслѣдствіе самаго образа ея происхожденія.

Кромѣ того, соединенію комическаго съ трагическимъ препятствовали у грековъ и понятія ихъ о достоинствѣ и значеніи жизни. Художникъ христіанскій, понимающій, при свѣтѣ вѣры, высокое значеніе дѣйствительности, легко сливаетъ забавное съ важнымъ въ одной и той же вѣрной, простой, но поэтической картинѣ дѣйствительности; для художника языческаго, видящаго идеально-прекрасное въ одномъ воображаемомъ, а въ дѣйствительномъ только чувственное, трудно было слить комическое съ трагическимъ, и онъ представлялъ или Прометея, прикованнаго къ скалѣ, или карикатурнаго философа, висящаго въ корзинѣ.

Напрасно старались потомъ послѣдователи Аристотеля и древнихъ философовъ соединить забавное съ важнымъ, раздѣляя комическое на высокое и низкое и допуская, въ такъ называемой комедіи высокой, изображеніе сценъ серіозныхъ и характеровъ идеально-прекрасныхъ. Важное и смѣшное соединимы только въ произведеніяхъ искусства, основанныхъ на вѣрности изображенія дѣйствительности; но гдѣ важное существуетъ, какъ типъ совершенства, а комическое, какъ карикатура, тамъ они не соединимы. Въ комедіи классико-французской сцены важныя и сцены комическія, идеалы и карикатуры, находясь рядомъ, но не сливаясь въ одну общую поэтическую картину жизни, только обличаютъ другъ друга въ неестественности и преувеличеніи. Такимъ образомъ классико-французская теорія драмы имѣла и на комедію почти столь же вредное вліяніе, какъ и на трагедію: предметомъ той и другой она поставляла не жизнь дѣйствительную, а какую-то условную, то идеально-прекрасную, то карикатурную, и поэтому какъ комедію, такъ и трагедію лишила простоты, естественности и поэтической истины.

Покорясь, съ одной стороны, ученію классической школы о комедіи, какъ объ отрицательномъ полюсѣ трагедіи, съ другой — вліянію своихъ ближайшихъ образцовъ: Плавта, Теренція, и фарса италійскаго, Мольеръ въ большей части своихъ произведеній не вышелъ изъ тѣснаго круга комедіи, какъ фарса и карикатуры. Комедія Мольера есть остроумная, отчасти

прозаическая картина жизни, въ которой пороки и заблужденія представлены мастерски, но въ какомъ-то преувеличенномъ. карикатурномъ видѣ. Карикатура легко исторгаетъ смѣхъ громкій, невольный; но не глубоко проникаетъ въ душу, не заставитъ задуматься. И злодѣй въ карикатурѣ смѣшонъ, но смѣшить не есть единственное призваніе комика. Область комическаго, какъ дурного, воспроизводимаго въ искусствѣ, гораздо шире: въ ней имѣютъ мѣсто не одинъ смѣхъ, но также скорбь, ужасъ и негодованіе. Въ эту высшую область комическаго Мольеръ проникъ только въ одномъ изъ своихъ произведеній, именно въ Тартюфѣ, но уже и тѣмъ доказалъ, что главная причина несовершенствъ его комедіи скрывается болѣе въ ложномъ ученіи школы и обстоятельствахъ случайныхъ, нежели въ самомъ свойствѣ его таланта. Хотя и справедливо, что почти всѣ комедіи Мольера въ сущности суть только фарсы и карикатуры, однако заслуги его, какъ комика, велики. Величайшая услуга, оказанная Мольеромъ театру французскому и вообще ново-европейскому, заключается въ томъ, что онъ облагородилъ фарсъ и тѣмъ исторгъ комедію изъ круга жизни балаганной и перенесъ въ кругъ высшаго свѣтскаго общества. До Мольера комедія французская состояла по преимуществу изъ фарсовъ, которые, представляя въ карикатурѣ самыя грубыя страсти и пороки, отличалась крайнею непристойностію въ словахъ и дѣйствіяхъ. Мольеръ положилъ границы этому шутовству, равно оскорбительному для нравственности, какъ для искусства. Карикатуру грубую онъ замѣнилъ въ своей комедіи карикатурой умной, изгналъ изъ комедіи паяцовъ, съ ихъ площадными шутками, нарядилъ въ комическій костюмъ маркизовъ и знатныхъ дамъ, подчинилъ ихъ рѣчь и поступки условіямъ свѣтскихъ приличій и сдѣлалъ такимъ образомъ комедію достойною присутствія славнѣйшаго въ то время короля и образованнѣйшаго его двора. Если къ этому существенному достоинству Мольеровой комедіи присоединимъ другія не менѣе важныя ея качества: неистощимое остроуміе въ словахъ и въ изобрѣтеніи забавныхъ сценъ, мѣткую сатиру, здравую житейскую мораль; то поймемъ, почему французы считаютъ Мольера величайшимъ комикомъ въ мірѣ, доведшимъ свое искусство до предѣловъ возможнаго совершенства.

Комедіи Мольера, несмотря на общее въ нихъ господство

фарса и карикатуры, чрезвычайно различны какъ по характеру, такъ и художественному своему достоинству. Въ однѣхъ изъ своихъ комедій Мольеръ является обыкновеннымъ фарсеромъ, смѣшившимъ публику изображеніемъ физическихъ немощей и животныхъ наклонностей человѣческой природы; въ другихъ — комикомъ-философомъ, умѣвшимъ дать скорби и разочарованію поэтическій оттѣнокъ, возбудить ужасъ и негодованіе серіозными сценами нравственной и общественной испорченности. Положеніе Мольера при Людовикѣ XIV еще во многомъ было сходно съ положеніемъ прежнихъ шутовъ: пиша по заказу для развеселенія короля и двора, онъ часто не имѣлъ довольно времени для того, чтобы обдумать и обработать свои комедіи и наскоро набрасывалъ сцены, заимствуя содержаніе изъ Плавта, Теренція, писателей испанскихъ и итальянскихъ.

Вообще всѣ произведенія Мольера могутъ быть раздѣлены на два разряда: на подражанія и передѣлки и на созданія оригинальныя. Первыя, не имѣя глубокой основы въ современной ему жизни, представляя карикатуру общихъ человѣческихъ пороковъ, не отличаются особеннымъ достоинствомъ; послѣднія, списанныя рукою генія съ живого общества, составляютъ украшеніе французской комедіи.

Первою правильною комедіею Мольера считается „Разсѣянный“, хотя до появленія этой комедіи Мольеръ написалъ нѣсколько фарсовъ, въ которыхъ щедрою рукой разсыпалъ тѣ двусмысленности, тѣ арлекинскія продѣлки, отъ которыхъ не могъ вполнѣ отстать даже и въ лучшихъ изъ своихъ произведеній. Сюжетъ „Разсѣяннаго“ заимствованъ изъ комедіи итальянской — L'inavertito Николая Барбіери. Завязку его составляютъ плутни слуги въ пользу своего господина, и разсѣянность господина, по которой хитрости слуги не удаются. За Разсѣяннымъ слѣдовала комедія le Depit amoureux, которой сюжетъ былъ тоже заимствованъ изъ двухъ пьесъ итальянскихъ: le Creduta Marschio и Clisegni amorosi.

Мольеръ, подобно многимъ драматическимъ поэтамъ прежняго времени, былъ вмѣстѣ и авторомъ, и актеромъ. Долгое время игралъ онъ только на театрахъ провинціальныхъ. Наконецъ по ходатайству принца де Конти, умѣвшаго оцѣнить комическія дарованія своего бывшаго соученика, Мольеру и его труппѣ позволено было явиться въ Парижъ и дать нѣсколько

представленій. Великій король остался доволенъ комедіею Мольера и позволилъ ему и его труппѣ занять одинъ изъ столичныхъ театровъ. Здѣсь открылось дарованію Мольера новое поприще, и съ этихъ поръ начинается новая эпоха въ его жизни и искусствѣ. Въ Парижѣ свою мѣткую сатиру обратилъ Мольеръ прежде всего на гостиную маркизы де Рамбулье. Гостиная эти была въ то время средоточіемъ французскаго bel-esprit; стараясь говорить слогомъ высокимъ и выраженіями отборными, говорилъ языкомъ до того изысканнымъ и вычурнымъ, что даже самое имя хозяйки: Catherine, какъ обыкновенное и поэтому, по его мнѣнію, не довольно благородное, анаграмматически переложилъ на необыкновенное: Arthenice. Языкъ и идеи общества маркизы де Рамбулье, торжествовавшіе въ то время при дворѣ и въ столицѣ и проникшіе даже въ литературу, Мольеръ осмѣялъ въ своей комедіи Les Piécieuses ridicules. Этою комедіею начинается рядъ превосходныхъ оригинальныхъ комедій Мольера, прерываемый, къ сожалѣнію, очень часто подражаніями и фарсами, менѣе достойными его генія. Къ комедіямъ оригинальнымъ, заслужившимъ Мольеру славу классическаго поэта принадлежатъ: Школа женщинъ, Мизантропъ, Тартюфъ и Ученыя женщины; къ подражаніямъ и комедіямъ оригинальнымъ менѣе замѣчательнымъ: Скупой, Амфитріонъ, Скапеновы обманы, Мѣщанинъ въ дворянствѣ, Врагъ противъ воли, Графиня Эскарбиньясъ и проч.

„Школа женщинъ“ прекрасна и по живости драматическаго дѣйствія, и по остроумію; въ Мизантропѣ, Тартюфѣ, Ученыхъ женщинахъ гораздо болѣе остроты и сатиры въ изображеніи отдѣльныхъ сценъ и характеровъ, нежели драматической живости и занимательности въ развитіи интриги. Эти два направленія Мольеровской комедіи соотвѣтствуютъ обыкновенному дѣленію комедіи: на комедію интриги и комедію характеровъ, или характерную. Коммическій интересъ первой главнымъ образомъ основанъ на завязкѣ и развязкѣ; комическій интересъ второй — на удачномъ изображеніи характеровъ.

Мольеръ — глубокій наблюдатель, мѣткій сатирикъ, но не поэтъ. Поэтому въ комедіяхъ его не ищите качествъ, составляющихъ принадлежность истинно-поэтическихъ созданій, выливающихся изъ глубины творческой фантазіи въ органической стройности формъ и въ необходимой связи ея съ содержаніемъ; не ищите ни строгой послѣдовательности въ развитіи интриги

изъ ея внутреннихъ началъ, ни драматической сообразности въ идеалѣ. Дѣйствіе Мольеровыхъ комедій по большей части заключается въ одномъ внѣшнемъ сцѣпленіи различныхъ сценъ; діалогъ служитъ автору средствомъ блеснуть собственнымъ остроуміемъ, высказать свою философію, хотя выходки этого остроумія и философскія разсужденія не всегда согласны съ характеромъ и положеніемъ дѣйствующихъ лицъ.

Этотъ общій недостатокъ Мольеровской комедіи особенно замѣтенъ въ его Мизантропѣ. Безконечныя разсужденія Альцеста и Филинта о хорошемъ поведеніи при испорченности свѣта, имѣя извѣстный интересъ философскій, совершенно лишены интереса драматическаго. Комедія должна научать; но нравоученіе ея заключается въ самомъ дѣйствіи, а не въ нравственныхъ изреченіяхъ, влагаемыхъ въ уста дѣйствующихъ лицъ, подобно нравственнымъ выводамъ, поставляемымъ въ концѣ басни. Но въ этой же самой комедіи встрѣчаемъ и прекрасную, поэтическую черту. Мизантропъ во всемъ разочарованный, глубоко оскорбленный испорченностію человѣческой природы и общества, подобно Чацкому, въ комедіи „Горе отъ ума", ищетъ въ любви отрады своему уязвленному, но не сухому сердцу, и, подобно Чацкому, попадаетъ на женщину легкомысленную. Была ли любовь Альцеста къ Селимонѣ слѣдствіемъ общей системы Мольера представлять всѣхъ своихъ героевъ непремѣнно влюбленными, или слѣдствіемъ болѣе глубокихъ художественныхъ соображеній — неизвѣстно; только то несомнѣнно, что любовь эта и судьба ея производятъ глубокое поэтическое впечатлѣніе, котораго не производитъ ни одна изъ безчисленныхъ сценъ любви, наполняющихъ Мольеровы комедіи.

Упрекаютъ Мизантропа въ двусмысленности, заключающейся въ томъ, что вопросъ, составляющій предметъ длинныхъ споровъ и разсужденій Альцеста съ Филинтомъ, все-таки остается нерѣшеннымъ. Мольеръ не говоритъ намъ, чей образъ мыслей справедливѣе — разочарованнаго ли Мизантропа, или благоразумнаго его друга. Современникамъ Мольера нравился Филинтъ. Въ одной изъ критикъ, напечатанныхъ вскорѣ послѣ перваго представленія Мизантропа, сказано: „Другъ Мизантропа такъ благоразуменъ, что весь свѣтъ долженъ бы слѣдовать его примѣру; что же касается Мизантропа, то онъ долженъ внушить подобнымъ себѣ желаніе

исправиться". Нашъ вѣкъ на сторонѣ Мизантропа. По мнѣнію А. В. Шлегеля, самъ Мольеръ не давалъ себѣ яснаго отчета, въ чемъ Альцестъ правъ и въ чемъ не правъ. Несмотря однако на преувеличеніе и карикатуру, отъ которыхъ Мольеръ не могъ отказаться и въ самой серіозной своей комедіи, полагать можно, что онъ понималъ то, что желалъ высказать своимъ Мизантропомъ, точно такъ же, какъ понималъ Грибоѣдовъ то, что хотѣлъ высказать Чацкимъ, — Мизантропомъ своего рода.

Тартюфъ единственное произведеніе Мольера, въ которомъ онъ, оставляя фарсъ и карикатуру, съ достоинствомъ поэта и глубокомысліемъ философа, рисуетъ жизнь, какъ она есть, и тѣмъ сообщаетъ комедіи своей серіозное, почти трагическое значеніе. Не напрасно самъ Мольеръ предпочиталъ Тартюфа всѣмъ прочимъ своимъ произведеніямъ. Хотя и въ Тартюфѣ развязка не проистекаетъ изъ внутреннихъ условій интриги, а производится средствомъ постороннимъ; однако въ комедіи этой болѣе органической связи и послѣдовательности, нежели въ другихъ комедіяхъ Мольера. Даже любовь, которая въ прочихъ комедіяхъ Мольера вплетается въ интригу, какъ нѣчто неизбѣжное, положенное по штату французской комедіи, въ Тартюфѣ глубоко вытекаетъ изъ самаго свойства интриги, сливается со всѣми ея сценами въ одну общую и поразительную картину ханжи и лицемѣра. Любовь — главный рычагъ Мольеровой комедіи, общая маска всѣхъ ея характеровъ. У Мольера и Разсѣянный влюбленъ, и Мизантропъ влюбленъ, и Скупой влюбленъ, влюбленъ и Лицемѣръ. Но страсть любви не въ равной мѣрѣ свойственна всѣмъ характерамъ, а съ нѣкоторыми она находится даже въ явномъ противорѣчіи. Положимъ, можетъ влюбиться Разсѣянный, можетъ влюбиться и Мизантропъ, особенно если онъ ненавидитъ въ людяхъ только дурное и ненавидитъ потому, что высоко цѣнитъ нравственное достоинство человѣческой природы. Но влюбиться скупому — и влюбиться не изъ видовъ корысти, значитъ перестать быть скупымъ. Поэтому въ Скупомъ любовь, представляя интригу въ интригѣ, характеръ въ характерѣ, только служитъ источникомъ забавныхъ положеній и карикатурныхъ сценъ, въ существѣ же разрушаетъ правдоподобіе; мѣшаетъ глубокоистинному развитію другой страсти, составляющей главный сюжетъ пьесы. Совершенно иначе въ Тартюфѣ. Тартюфъ —

лицемѣръ, и преступная любовь его вполнѣ согласна съ его характеромъ и составляетъ его рѣзкую и существенную черту.

Въ Ученыхъ женщинахъ Мольеръ, подобно Аристофану, осмѣиваетъ на сценѣ лица дѣйствительныя. Поэтому сатира обращается здѣсь въ пасквиль, шутка — въ насмѣшку. Жертвой Мольерова остроумія на этотъ разъ были два сочинителя того времени: Менажъ (Vadius) и Котенъ (Trissotin, или, какъ онъ былъ названъ въ первыхъ представленіяхъ, Tricotin). Сцена спора Вадіуса съ Триссотиномъ списана съ натуры; сонетъ Принцесѣ Ураніи есть подлинный сонетъ Котена, напечатанный въ собраніи его сочиненія. Особенное достоинство этой комедіи, по мнѣнію французскихъ критиковъ, кромѣ содержанія, заключается еще въ превосходствѣ стихотворной отдѣлки.

Изъ подражаній важнѣйшее произведеніе Мольера — Скупой. Комедія эта ниже своего подлинника Плавтовой комедіи Aulularia именно потому, что Плавтъ изобразилъ намъ просто жаднаго скрягу, Мольеръ же въ своемъ Скупомъ соединилъ всѣ черты скупости, часто противорѣчащія другъ другу, а вдобавокъ представилъ скупца влюбленнымъ. Гарпагонъ и зарываетъ свои деньги въ землю, и отдаетъ ихъ въ ростъ, и моритъ съ голода своихъ лошадей. Каждая черта порознь, отмѣченная мастерскимъ перомъ Мольера, прекрасно рисуетъ особый видъ скупости; всѣ вмѣстѣ противорѣчатъ другъ другу и не совмѣстны въ одномъ характерѣ скряги.

Преувеличеніе уничтожило истину, комическое явилось карикатурнымъ, умная сатирическая улыбка перешла въ громкій, но безотчетный смѣхъ. Этимъ нѣсколько грубымъ родомъ комизма отличаются и слѣдующія оригинальныя произведенія Мольера: Пурсоньякъ, Графиня Эскардоньясъ, Врагъ по неволѣ, Мнимый больной.

Туловъ.

Французское общество въ половинѣ XVII столѣтія.

Долгія тревоги гражданской войны, продержавшей всю Францію въ теченіе почти цѣлаго столѣтія въ хроническомъ возбужденіи и водоворотѣ страстей, постепенно улегались. Подъ отдаленные звуки послѣднихъ перестрѣлокъ съ шайками Фронды, обновленная королевская власть торжественно водворялась снова въ столицѣ, и пушечный громъ, сливаясь съ колокольнымъ звономъ, привѣтствовавшимъ въѣздъ молодого короля, какъ будто говорилъ о тѣсной связи, устанавливающейся между мірскою, государственной, разящей и карающей силою и міромъ церкви, готовой замаливать грѣхи своего могучаго сосѣда — государства, забывая свои недавніе счеты съ нимъ. Вездѣ сказывалась жажда отдыха, стремленіе найти болѣе спокойный складъ жизни, который уничтожилъ бы прежнее чувство небезопасности и открылъ просторъ общественнымъ, мирнымъ занятіямъ и наслажденіямъ. Снова, какъ въ дни Лиги, „бѣдные, разоренные города, утомленные и войной, и нищетой, только и помышляли, какъ бы подъ любымъ предлогомъ выйти изъ борьбы и чѣмъ-нибудь прикрыть свое раскаяніе". Житье на аванпостахъ или на большой дорогѣ, уличныя схватки, партизанскіе набѣги и томленія осаднаго сидѣнія должны были тѣмъ живѣе вызывать стремленіе къ теплому углу, нѣгѣ, веселью. Отъ кровавыхъ воспоминаній Варѳоломеевской ночи и парижскихъ баррикадъ, отъ страстной сумятицы Фронды масса переходила къ привычкамъ спокойной гражданственности. Тамъ, гдѣ господствовали недавно сильныя и порывистыя страсти, превращавшія баричей и церковныхъ сановниковъ въ смѣлыхъ гверильясовъ, облекая подчасъ ихъ воинственныя похожденія оттѣнкомъ суровой поэзіи, складывался новый бытъ, который выше всего ставилъ утонченность и смягченіе всего слишкомъ рѣзкаго, шероховатаго. Центральная власть, идя въ этомъ отношеніи впереди общества изъ чисто-политическихъ видовъ, уже создавала ту блестящую притягательную сферу, которая какъ бы ободряла эти стремленія къ цивилизованности и указывала имъ правильное развитіе. Все вокругъ принимало мало-по-малу болѣе облаго-

роженную внѣшность; мятежная знать начинала находить удовольствіе въ столичномъ блескѣ, роскошь обстановки и нарядовъ быстро развивалось и вскорѣ стала вызывать уже умѣряющее вмѣшательство власти, выразившееся въ рядѣ эдиктовъ и декларацій. Представители этой знати уже тѣснились на придворныхъ пріемахъ и праздникахъ. Модные салоны наполнялись утонченной и чувствительной публикой; тамъ, гдѣ недавно слышались насмѣшливыя пѣсни временъ Фронды, гдѣ ковались политическія и церковныя интриги, расцвѣла жеманная поэзія des ruelles, изучалась въ подробностяхъ фантастическая карта du pays de Tendre. Легкое, иногда притворно наивное, чаще же просто вѣтреное отношеніе къ жизни возводилось въ принципѣ, — а съ тѣхъ поръ, какъ въ молодомъ королѣ все сильнѣе начинала сказываться игра страстей, которую не въ силахъ былъ сдержать никакой надзоръ, эта вѣтреность, прикрытая пикантнымъ покровомъ тайной интриги, стала идеальной сущностью всей свѣтской жизни.

Этотъ общій потокъ не могъ не охватить и міръ церкви; нравы и воззрѣнія и тутъ стали иные; прошло то время, когда съ крестомъ въ одной рукѣ, съ мечомъ въ другой, служители алтаря водили за собой въ междоусобную бойню толпы темнаго народа, когда съ каѳедры яростные проповѣдники Лиги, вродѣ Буше, возбуждали къ мщенію и убійствамъ; когда правовѣрная іерархія, какъ инквизиціонный трибуналъ, истребляла огнемъ не только всѣ измышленія вольнодумства, но и самихъ его проповѣдниковъ. Первобытность нравовъ еще допускала безусловное господство клерикализма, опирающееся на невѣжество и суевѣріе толпы. Съ перерождающимся же обществомъ нужно было переродиться и его пастырямъ; въ салонной атмосферѣ или въ образованныхъ буржуазныхъ сферахъ не было мѣста стариннымъ, угловатымъ и грубо-чувственнымъ прелатамъ, какихъ рисуетъ намъ ранняя французская сатира, или воинствующимъ интриганамъ — фрондёрамъ, такъ легко переходившимъ отъ алтаря къ уличной сѣчѣ. Самъ собою складывался, по плечу обществу, типъ необыкновенно приличнаго, искуснаго и вкрадчиваго духовника, умѣющаго соединить съ благочестіемъ свѣтскость пріемовъ, съ помыслами о небѣ мысли совершенно земныя, съ заботами о дѣлахъ церкви тонкую дипломатію чисто-государственнаго свойства. Сами политическія обстоятельства какъ нельзя болѣе благо-

пріятствовали этому перерожденію; они показывали на дѣлѣ, какъ искусное примѣненіе къ нимъ быстро выдвигаетъ впередъ представителей церкви, выгодно поставленныхъ въ роли арбитровъ, посредниковъ между партіями; духовники и благочестивые совѣтники, скрывавшіеся за наиболѣе крупными дѣятелями той или другой партіи, руководили въ сущности всѣмъ движеніемъ, мирили и ссорили, выработывали соглашенія и сочиняли протестующія заявленія или даже злые памфлеты. Высшая государственная власть, сосредоточивавшаяся подолгу въ рукахъ такихъ „князей церкви", какъ Ришельё и Мазарини, не могла не дѣйствовать обаятельно на мелкія честолюбія; такіе же полномочные диктаторы въ миніатюрѣ выдвигались въ болѣе низменныхъ сферахъ, руководя по своему цѣлыми областями или аристократическими дворами. Жажда власти и вліянія, разжигаемая сознаніемъ, что данная эпоха всего пригоднѣе для составленія карьеры, захватывала всѣ способности въ клерикальномъ лагерѣ, развивая зависть и соперничество, побуждая къ самымъ смѣлымъ предпріятіямъ. Ретцъ откровенно признается, что источникомъ его бурныхъ похожденій было неудовлетворенное честолюбіе и ревнивая зависть къ возвышенію другихъ, тогда какъ другой, менѣе даровитый авторъ клерикальныхъ же мемуаровъ, Даніэль Коснакъ, съ такою же откровенностью, рисуетъ всѣ пружины, которыя онъ пускалъ въ ходъ, чтобы упрочить свою власть при дворѣ пригрѣвшаго его магната, приблизиться къ Версалю и добиться почетнаго мѣста въ церковной іерархіи.

Тѣ же происки, размѣненные еще болѣе на мелочь, развѣтвившись въ цѣлую сѣть, стлались по обыденной буржуазной жизни, и игра честолюбій, подвигавшая крупные и сильные характеры на составленіе огромныхъ коалицій, на сложныя дипломатическія и церковныя интриги, на организацію возстаній, точно также сказывалась и въ искусныхъ махинаціяхъ мелкаго духовника, присосавшагося, какъ чужеядное растеніе, къ зажиточной семьѣ средней руки и вбирающаго въ себя всѣ ея лучшія силы, все ея достояніе. Въ обществѣ, осѣдавшемъ послѣ долгой неурядицы, занятомъ слишкомъ трудной для него работой собиранія силъ, была потребность въ руководителяхъ этого внутренняго процесса, — и „руководство совѣстью" (directior de conscience), отвѣчавшее на этотъ запросъ, никогда такъ не процвѣтало, какъ именно въ эту пору; стоя ли

въ центрѣ крупныхъ интригъ, заправляя ли дѣлами семейными, искусные исповѣдники и духовные отцы захватывали себѣ первенствующее значеніе, кротко повторяя, что „призваны возродить въ наши дни свѣтлыя традиціи первыхъ временъ апостольства“.

Предаваясь все сильнѣе апатіи и безсилію духа, желанному для центральной власти, которая на этомъ надежномъ пьедесталѣ возводила величавое зданіе своего всемогущества, общество испытывало извѣстную потребность нравственно-религіознаго поученія; въ полудремотѣ своей оно не прочь было услышать порою даже строгій голосъ, призывающій его къ порядку, усовѣщивающій, грозящій; напротивъ, чѣмъ строже было увѣщаніе, чѣмъ суровѣе звучала аскетическая мораль, тѣмъ болѣе приходилась она кстати, какъ пряная приправа къ однообразію наслажденій. Гремѣлъ съ каѳедры страшный голосъ проповѣдника, нервы слушающей толпы потрясались, — и, выходя изъ церкви, она спокойно принималась за свой обычный образъ жизни, удовлетворяемая сознаніемъ, что во всякомъ случаѣ не оставила въ небреженіи душеспасительность церковной морали. Мало-по-малу церковь, особенно въ дни проповѣди талантливыхъ ораторовъ, дѣлалась мѣстомъ модныхъ сборищъ; свѣтское общество сходилось сюда точно на смотрины, не забывая, подъ шумъ обличеній, обдѣлывать тутъ же свои житейскія, особенно любовныя дѣла. Такъ въ Roman bourgeois Фюртьера мы видимъ, какъ сборъ пожертвованій, совершаемый въ церкви свѣтскими красавицами, служилъ для молодежи поводомъ къ сближенію съ ними, и изъ-за благосклонности героини романа между ея обожателями происходило въ церкви горячее соревнованіе. Обычный пріемъ тогдашнихъ проповѣдниковъ, рѣдко касавшихся метафизически-богословскихъ вопросовъ и предпочитавшихъ рисовать въ рѣчахъ своихъ обличительные портреты того или другого сколько-нибудь выдающагося лица, придавалъ проповѣди интересъ спектакля. Г-жа Севинье, характеристически выражаясь впослѣдствіи объ одномъ изъ своихъ посѣщеній проповѣди строгаго Бурдалу: — je m'en vais en Bourdaloue. — т.-е. совершенно такъ, какъ бы въ театръ или концертъ, — была вѣрнымъ отголоскомъ того отношенія къ проповѣдническому слову, которое установилось еще въ началѣ царствованія. О модномъ проповѣдникѣ говорили, какъ о виртуозѣ, изъ-за него держали пари

съ сторонниками другого оратора; въ салонахъ говорили объ ихъ успѣхахъ, какъ о представленіи новой пьесы, и считалось хорошимъ тономъ самодовольно сказать „j'y étais". Но успѣхъ создавался также искусственно; Лабрюйэръ приписываетъ удачу многихъ, даже вялыхъ, ораторовъ праздности женщинъ, падкихъ на все новое, и привычкѣ ухаживателей слѣдовать за ними всюду. Въ дни особой attraction церковь дѣйствительно представляла собою что-то въ родѣ зрительной залы театра; толпа, являвшаяся на самобичеваніе, была разряжена; дамы приходили въ открытыхъ платьяхъ, съ обнаженными плечами и грудью, часто даже въ маскахъ, — и это давало новый сюжетъ для проповѣдническихъ обличеній, показывавшихъ, что суровые ораторы не въ такой уже степени недоступны были чувственнымъ воспріятіямъ, какъ они желали въ томъ увѣрить своихъ слушателей.

Дѣйствительно, за исключеніемъ немногихъ неподдѣльно-строгихъ моралистовъ, напитанныхъ духомъ аскетизма, естественно внушавшимъ имъ отвращеніе къ слишкомъ мірскому строю современной жизни, большинство этихъ проповѣдниковъ и наставниковъ отличалось во всякомъ случаѣ большою сговорчивостью и терпимостью. Подобно древнему двулицему божеству, оно умѣло въ то же время сохранять декорумъ величаваго благочестія и снисходить къ слабостямъ человѣческой природы; свѣту показывалось суровое, разящее лицо, а вслѣдъ затѣмъ, въ богатой гостиной или въ соблазняющей атмосферѣ будуара принимался видъ сибаритствующаго свѣтскаго человѣка. Обычай сдавать въ нѣдра церкви неудавшихся или полуразоренныхъ сыновей зажиточныхъ семействъ наполнялъ ряды служителей церкви цѣлыми толпами бездѣльничающей молодежи, которая искала въ титулѣ аббата или каноника только права на полученіе извѣстнаго дохода или на приличную роль въ обществѣ, оказывавшуюся иногда чрезвычайно благодарной, если ищущій возвышенія обладалъ достаточной долей умѣнья и пронырливости. Выборъ подобной карьеры навязывался часто обстоятельствами; большая или меньшая степень зажиточности человѣка опредѣляла въ ту пору (по словамъ Лабрюйера) одинъ изъ трехъ путей, — шпага, судейская мантія, церковная ряса, вотъ между чѣмъ ему приходилось выбирать. Иной карьеры, прибавляетъ сатирикъ, почти не было.

Нося извѣстный церковый титулъ, не было нужды приписываться къ какому-нибудь опредѣленному приходу; даже связавъ свою свободу служеніемъ какой-нибудь провинціальной паствѣ, можно было подолгу не являться въ свой приходъ, и современники свидѣтельствуютъ, что никогда въ Парижѣ не было такъ велико число духовныхъ лицъ, самовольно покинувшихъ свою приходскую дѣятельность въ провинціи и тунеядствовавшихъ въ столицѣ. Здѣсь они по-своему пользовались привольемъ: или безстыдно вели разгульную жизнь за одно съ свѣтской молодежью, щеголяя своими пороками, или же прикрывали свои похожденія благочестивой маской.

Мемуары того времени, судебныя дѣла и церковно-дисциплинарныя постановленія могли бы дать богатый матеріалъ для характеристики своеобразнаго типа аббата-вивера. Всѣ пріемы современной золотой молодежи всецѣло были усвоены и имъ. Церковники этой категоріи охотились, кутили по ночамъ, вели крупную игру, ходили въ маскарады и предавались тамъ циническому разгулу. Сенъ Симонъ съ отвращеніемъ говоритъ о королевскомъ духовникѣ, аббатѣ la Châtre, который въ великую среду „служилъ обѣдню, только что выйдя изъ маскарада, гдѣ онъ провелъ всю ночь, говоря и дѣлая самыя непристойныя вещи". О шалостяхъ такихъ виртуозовъ кутежа, какъ Harlay de Chamvallon, сначала руанскій епископъ, впослѣдствіи даже архіепископъ парижскій, ходили въ народѣ цѣлые разсказы и эпиграммы, зорко слѣдившіе за его сумасбродными фантазіями, за измѣненіями въ его домашнемъ штатѣ: епископъ этотъ, какъ зло подсмѣивалась одна современная пѣсенка, дѣлаетъ самъ все то, что запрещаетъ дѣлать другимъ. Де-Лаферте, епископъ Манскій, могъ поспорить съ нимъ въ распущенности и наводнилъ духовенство своей епархіи такимъ числомъ двусмысленныхъ личностей въ своемъ вкусѣ, что послѣ смерти его, пришлось удалять ихъ массами. И слѣдомъ за своими достойными вождями церковная клика не отказывала себѣ ни въ чемъ, щеголяя другъ передъ другомъ самыми оригинальными фантазіями.

Въ провинціи дѣло шло еще откровеннѣе: и мелкія личности изъ среды приходскаго духовенства, и правящія лица, члены капитуловъ и т. п. свободно предавались разгулу и пьянству, скандализуя мірянъ своимъ появленіемъ на улицахъ въ нетрезвомъ и безобразномъ видѣ. Когда въ Отэнъ былъ назна-

чемъ епископомъ клевретъ принца Конти, Ракеттъ, то онъ нашелъ положеніе дѣлъ въ своей епархіи отчаяннымъ, потому что пренебреженіе къ прямой дѣятельности священства, дрязги и кляузы церковниковъ между собою возбуждали общее недовольство, и этотъ пастырь, самъ прославленный эпикурейцемъ и лицемѣромъ, но болѣе осторожный и пріобрѣтшій извѣтный столичный лоскъ, долженъ былъ выступить крутымъ реформаторомъ, вызывая противъ себя ропотъ и жалобы. Но внутренніе раздоры, разгоравшіеся иногда въ цѣлую ожесточенную войну и порождаемые соперничествомъ и завистью чисто меркантильнаго свойства, долго не прекращались въ средѣ стараго французскаго духовенства, давая съ легкой руки остроумнаго Lutrin. Буало, обильную пищу сатирѣ.

Такъ жила одна часть духовенства, широко пользовавшаяся своимъ привиллегированнымъ положеніемъ, ослабленіемъ высшаго церковнаго контроля, пониженіемъ уровня нравственной разборчивости общества. Ея нравы, поражая только въ крайнихъ, слишкомъ рѣзкихъ проявленіяхъ необузданности, приходились совершенно подъ стать тому, что дѣлалось вокругъ, и потому пріобрѣтали полную свободу. Чѣмъ шире разыгрывалась вакханалія при дворѣ, тѣмъ болѣе поощрялось подобное же направленіе во всѣхъ прочихъ общественныхъ слояхъ...

Благоразумнѣйшая часть клерикальнаго міра не могла, однако, въ существенныхъ чертахъ не содѣйствовать общему теченію. Въ царствѣ чувственности слишкомъ строгія нравственныя требованія были неумѣстны; какъ бы достоинство церковнаго ученія ни обязывало къ вмѣшательству, никто не чувствовалъ себя способнымъ прилагать эти требованія къ дѣлу безпощадно и послѣдовательно. Даже самые отважные обличители нравовъ, удержавшіе въ потомствѣ репутацію неподкупной строгости. даже люди въ родѣ Боссюэта и въ особенности Бурдалу, котораго новѣйшій клерикализмъ такъ настойчиво превозноситъ, ставя его далеко выше чествуемаго одними лишь вольнодумцами Мольера, и доказывая, что мужества было несравненно больше у скромнаго проповѣдника, — даже эти люди считали необходимымъ порою закрывать глаза на многое, что творилось передъ ними; громя легкомысліе короля. они вслѣдъ затѣмъ мирились съ его послѣдствіями и готовы были впасть въ тонъ придворной лести. Если же въ лицѣ такихъ выдающихся представителей своихъ церкови находила

возможнымъ и полезнымъ для себя компромиссъ съ существующимъ порядкомъ вещей, то это умѣнье приноравливаться, смягчать, оправдывать и покрывать погрѣшности и слабости еще естественнѣе будетъ встрѣтить въ среднихъ, болѣе охваченныхъ житейскими волненіями, клерикальныхъ сферахъ. Въ умѣньѣ освящать сдѣлки съ совѣстью заключалась одна изъ главнѣйшихъ причинъ всего ихъ успѣха въ обществѣ, и потому-то съ такимъ горячимъ сочувствіемъ онѣ встрѣтили наплывъ казуистическихъ ученій, приходившихъ на французскую почву, при живомъ содѣйствіи іезуитскихъ переводчиковъ, въ формѣ авторитетныхъ испанскихъ и италіанскихъ трактатовъ о наиболѣе важныхъ вопросахъ вѣры и нравственности. Молина, Эскобаръ, Санхецъ и множество другихъ первоклассныхъ казуистовъ являлись съ своими изворотливыми доктринами на помощь къ французскому клерикализму, нуждавшемуся въ ученой, догматической опорѣ для своего двоедушія. Самые титулы любимыхъ пришлыхъ и туземныхъ сочиненій этого рода, — *Удобная набожность* (La dévotion aisée, трактатъ отца Le Moine), *Рай, отверстый сотнею легкихъ набожныхъ подвиговъ* (Le paradis ouvert par cent dévotions aisées à pratiquero. Верри, и друг.), какъ нельзя болѣе подходили къ самой сущности господствовавшихъ вокругъ идей. Нужно было именно сдѣлать общедоступною и привлекательною набожность, которая, бывало, отпугивала вѣрующихъ своимъ суровымъ характеромъ, нужно было въ то же время до нѣкоторой степени опоэтизировать чувственность, занося ея образы даже въ надзвѣздныя сферы. Мірское и аскетическое начала могли удобно смѣшиваться въ необидной ни для кого комбинаціи. Легкая и сговорчивая мораль казуизма находила оправданіе и оговорку для всѣхъ сколько-нибудь неблаговидныхъ душевныхъ движеній или поступковъ мірянина, священника, отшельника. То отдѣляя душевный міръ отъ бренной и грѣховной тѣлесной оболочки, она успокоивала совѣсть согрѣшившаго тѣмъ, что лишь тѣломъ согрѣшилъ онъ, душа же его осталась чиста; то наоборотъ очищала и извиняла проступокъ добрымъ и невиннымъ намѣреніемъ, съ которымъ онъ былъ первоначально задуманъ; то благомъ и интересами церкви покрывала она все, что подходило подъ житейское понятіе объ эксплоатаціи ближняго, захвать и присвоеніе имущества, погоню за наслѣдствами, фабрикацію завѣщаній и т. д.

Нарушеніе клятвы, клевета, дуэль, убійство находили у казуистовъ удобное оправданіе, и искусившійся въ діалектикѣ авторъ-іезуитъ не затруднялся разъяснить своему читателю, къ какимъ ухищреніямъ долженъ онъ прибѣгать, если хочетъ выйти невредимо изъ того или другого затрудненія. А въ то же время другіе, еще болѣе пріятные и общедоступные моралисты въ родѣ автора Dévotion aisée умѣли живыми красками изображать то привлекательное сочетаніе граціи и благочестія, нѣги и смиренія, пластической красоты и неземного созерцанія, которое всегда привлекало въ лоно опоэтизированнаго католицизма довѣрчивую и впечатлительную женскую публику. Въ этомъ привлекательномъ мірѣ не было мѣста ни для строгаго воздержанія, ни для борьбы; снисходительно смотрѣла на все казуистическая мораль, не находила ничего предосудительнаго въ тѣсномъ общеніи монаха съ женщинами, порицала людей, удивляющихся въ благочестивомъ человѣкѣ одному лишь умерщвленію плоти, и стояла за доброе развитіе въ служителѣ церкви всѣхъ душевныхъ и физическихъ силъ; она представляла себѣ его не иначе, какъ въ средѣ самого общества, раздѣляющаго съ нимъ всѣ утѣхи и развлеченія.

Естественно, что наиболѣе горячее сочувствіе этой морали и примѣненіе ея на дѣлѣ слагалось среди той части духовенства, которая всего ближе стояла къ зажиточнымъ слоямъ общества, сильнѣе предавшимся жаждѣ наслажденій. Салонные аббаты и духовники знатныхъ семействъ, постоянные участники всѣхъ затѣй придворной жизни, должны были раньше другихъ стать подъ знамена новой теоріи, которая такъ искусно оправдывала ихъ свѣтскій образъ жизни. Ее еще радостнѣе должна была привѣтствовать та масса празднаго люда, которая, какъ мы видѣли, наполовину принадлежала къ церкви, наполовину же жила обычной жизнью свѣтскихъ гулякъ. Многіе изъ этихъ людей почти не числились въ рядахъ церковно-служителей, но предъявляли права на свойственное имъ привиллегированное положеніе и беззаконность. Это были именно каноники, состоявшіе подъ нѣкоторымъ надзоромъ епархіальныхъ капитуловъ, но еще не принявшіе обѣтъ священства и потому свободно вращавшіеся въ обществѣ; вмѣсто траурнаго общецерковнаго костюма, сутаны, кожанаго пояса, уродливой шляпы, они нерѣдко ходили подъ стать къ свѣтскимъ щеголямъ въ короткихъ платьяхъ, съ разноцвѣтными бантами изъ лентъ,

въ лиловыхъ плащахъ, цвѣтныхъ чулкахъ, башмакахъ съ пряжками, и завивали себѣ волосы. Встрѣтившись съ подобною личностью въ обществѣ, трудно было признать въ ней духовную особу. Святость сана давала ей легкій доступъ въ любое семейство, даже изъ благочестивыхъ; наружность и манеры могли еще болѣе располагать въ ея пользу людей недалекихъ, а мораль казуизма позволяла подъ покровомъ душеспасенія завязывать не мало удачныхъ интригъ и веселыхъ похожденій.

Не нужно было особой прозорливости, чтобы убѣдиться въ сравнительной незначительности той пользы, которую могли принести церкви подобные представители воинствующаго священства. Слишкомъ доступные соблазнамъ развеселой жизни, они жили больше для себя, чѣмъ для цѣлей своего братства или ордена. Опираясь на симпатіи женщинъ, имъ удавалось, конечно, пріобрѣтать руководство крупными дѣлами, даже государственными мѣропріятіями. Но и въ подобныхъ случаяхъ односторонность ихъ успѣха слишкомъ бросалась въ глаза. Успѣхъ этотъ возможенъ былъ главнымъ образомъ въ слишкомъ мірскихъ семьяхъ, преданныхъ свѣтской пустотѣ. Обширный кругъ узко-набожныхъ, аскетически настроенныхъ семействъ, живущихъ по старинѣ, — въ которомъ числа не было святошамъ, хоронящимся отъ свѣта или презирающимъ его, живя поневолѣ въ немъ, этотъ кругъ оставался бы вовсе внѣ клерикальнаго вліянія. А между тѣмъ на сторонѣ его была часто и сила, и связи, и большія деньги; самый успѣхъ пропаганды въ этомъ кругу былъ прочнѣе и настойчивѣе, чѣмъ среди вертопраховъ,— если бъ только искусно были выбраны подходящія средства. Для порабощенія этой важной части общества необходимы были другіе люди и другіе пріемы. Вмѣсто свѣтски-любезныхъ духовниковъ здѣсь нужны были люди строгихъ нравственныхъ правилъ, проникнутые серьезностью своего призванія, недоступные никакимъ мірскимъ соблазнамъ, импонирующіе и словомъ, и дѣломъ. Среди распущенности церковническихъ нравовъ невелико могло быть число личностей, вполнѣ подходящихъ къ этому типу подвижника. Между тѣмъ потребность въ подобныхъ умѣлыхъ эмиссарахъ была очевидна, и нужды церкви, въ особенности монашескихъ орденовъ, начиная съ іезуитскаго и кончая мелкими, нищенствующими, бродячими братствами, издавна привыкшими поддерживать свое существованіе эксплоатаціей состоянія недалекихъ и суевѣр-

ныхъ святошъ, эти нужды повелительно вызывали всѣхъ сколько-нибудь способныхъ людей къ систематической, обдуманной пропагандѣ именно въ этой средѣ. Такимъ образомъ сами условія жизни приводили въ данную эпоху къ необходимости усиленно развить ту стародавнюю характеристическую черту французскихъ клерикальныхъ нравовъ, которая была неразлучна съ ними почти съ первыхъ вѣковъ народной исторіи. Одно лишь утонченное, художественное притворство могло согласить позывы къ жизненнымъ наслажденіямъ съ разсчитанной личиною святости.

Все прошлое французскаго общества давало въ этомъ отношеніи превосходную школу для неофитовъ притворства. Крупные характеры вліятельныхъ и могущественныхъ ипокритовъ, вырѣзываясь изъ этого сумрачнаго прошлаго, могли служить имъ готовыми примѣрами. Благочестивая маска на жестокомъ Людовикѣ XI-мъ; трусливая набожность Генриха III, трагическій образъ коварной ипокритки, вѣроломно мѣняющій убѣжденія и обѣщанія, воздымающей очи къ небу, предписывая повальную бойню еретиковъ, трагическій образъ Екатерины Медичи, — всѣ эти выдающіяся историческія личности оставались вѣчно памятными толпѣ. Внутреннія волненія религіозныхъ и гражданскихъ войнъ дали мощный толчокъ развитію притворства и въ болѣе низменныхъ общественныхъ сферахъ; аристократическія вожделѣнія, династическіе споры, честолюбіе вождей приходилось скрывать подъ личиной преданности католичеству или народнымъ правамъ. Наконецъ, къ срединѣ XVII вѣка болѣе рѣзкія формы политическаго притворства начинали смѣняться виртуознымъ лицемѣріемъ новѣйшихъ сановниковъ. Такимъ образомъ цѣлые вѣка прошли въ живой выработкѣ пріемовъ усовершенствованнаго свѣтскаго ипокритства, и XVII столѣтіе должно было сослужить свою великую службу этой работѣ цѣлыхъ поколѣній. Успѣхи, дѣлаемые въ эту пору искусствомъ носить личину, быстры и прочны. Если въ 1617 году Агриппа д'Обинье могъ въ своемъ нравоописательномъ романѣ *Le baron de Faeneste,* изображающемъ, какъ онъ говоритъ, нравы *его* вѣка, т.-е. собственно второй половины XVI столѣтія, олицетворить въ своемъ героѣ современную ему манію *казаться* (φαίνεται), то Мольеръ, изображая въ „Донъ-Жуанѣ“ французскіе нравы на цѣлое столѣтіе позже, былъ въ такомъ же правѣ сказать, что *l'hypocrisie est le vice à la mode...*

Съ такой богатой школой образцовъ передъ глазами, удивительно ли, что талантливыя личности изъ церковнаго круга могли не только беззастѣнчиво предаваться старому и издавна испытанному искусству лицемѣрія, но порою видѣть въ этомъ даже какое-то особое наслажденіе. У наиболѣе даровитыхъ людей этого рода, долгій опытъ и масса наблюденій придавали виртуозную законченность выполненію взятой на себя роли, которое даже въ обыденной обстановкѣ казалось нерѣдко мастерскимъ театральнымъ представленіемъ, съ разсчитанными впередъ эффектами. Свѣтъ казался имъ большой сценой, гдѣ состязаются самолюбія, претендующія на первыя общественныя роли. Такова была житейская философія кардинала Ретца, въ которомъ, быть можетъ, полнѣе всего воплотилась современная ему манія лицемѣрія и притворства... Страстный и безмѣрно-честолюбивый, противъ воли попавшій въ число церковныхъ дѣятелей, онъ рѣшаетъ, что добьется во что бы то ни стало первенствующаго положенія въ странѣ и подчинитъ себѣ все въ ней; вчера еще искусный ловеласъ, по природѣ скорѣе храбрый солдатъ и отчаянный авантюристъ, чѣмъ кроткій пастырь церкви, онъ надѣваетъ на себя мастерскую личину благочестія, чрезвычайно симпатичную массѣ; увидавъ себя въ числѣ актеровъ жизненной комедіи, онъ распредѣляетъ впередъ свою игру, „начиная съ скромнаго появленія въ партерѣ или оркестрѣ, гдѣ онъ заигрываетъ и подшучиваетъ съ первыми скрипками“, до той минуты, когда онъ можетъ самъ взобраться на подмостки сцены и, въ качествѣ архіепископа коринѳскаго, а потомъ парижскаго коадъютора, играть уже первостепенную роль. Взглядъ на жизнь, какъ на сцену трагикомедіи, не покидаетъ его никогда, и, по мѣткому замѣчанію его новѣйшаго біографа, живо сказывается въ демонстративной любви къ употребленію театральныхъ терминовъ въ примѣненіи ко всѣмъ главнымъ дѣйствующимъ лицамъ его мемуаровъ. Въ этой фантастической буффонадѣ онъ, по выраженію одного изъ издателей его записокъ, „съ такимъ усердіемъ исполнялъ внѣшнимъ образомъ всѣ самоотверженныя обязанности настоящаго пастыря, что народъ былъ пораженъ этимъ благочестіемъ и сравнивалъ его съ первыми отцами церкви“, — и вслѣдъ затѣмъ бросился очертя голову въ водоворотъ Фронды. И, для довершенія всѣхъ этихъ превращеній, онъ выбралъ однажды предметомъ одной изъ лучшихъ своихъ

проповѣдей борьбу съ притворствомъ, указалъ въ немъ задолго до „Донъ-Жуана“ господствующій порокъ вѣка, и съ большимъ остроуміемъ и дерзостью обличалъ себялюбивую изнанку ханжества, скрывающаго собой тщеславіе, суету, жажду богатства и власти...

Въ то время, какъ такая высокодаровитая личность, какъ Ретцъ, могла въ грандіозныхъ размѣрахъ морочить довѣрчивое общественное мнѣніе, въ средѣ знати и богатаго мѣщанства сновало множество лицемѣровъ — пигмеевъ, довольствовавшихся и болѣе скромной обстановкой. Личина благочестія надѣвалась и снималась по мѣрѣ надобности, какъ модный нарядъ...

Недовольство господствомъ лжи въ мірѣ церкви, совершенно порабощенномъ іезуитами, съ каждымъ годомъ увлекало все большее число начитанныхъ и даровитыхъ людей въ ряды приверженцевъ янсенизма; протестующій его характеръ облегчалъ для нихъ сближеніе. Нравственная чистота главныхъ его представителей, ихъ простой образъ жизни, неподдѣльная сосредоточенность и самообузданіе дѣйствовали импонирующимъ образомъ на искренно вѣрующихъ людей, тщетно искавшихъ себѣ идеала; потребность вѣры и исправленія вела навстрѣчу старцамъ Поръ-Рояля и приходскихъ священниковъ Парижа (скоро чуть не поголовно перешедшихъ въ янсенизмъ), и образованныхъ женщинъ, и свѣтскихъ вертопраховъ въ родѣ Рансé, будущаго трапписта; крайности мірского направленія въ господствующемъ духовенствѣ, откровенно ли высказываемаго или же прикрашеннаго маской набожности, порождали въ видѣ противовѣса крайность аскетическаго отношенія къ жизни; самые легкомысленные люди дѣлались почти отшельниками, умирали для міра. Въ средѣ янсенизма, все болѣе замыкавшейся въ себѣ подъ давленіемъ обстоятельствъ, міросозерцаніе, освободившись отъ позорной лжи іезуитской морали, тѣмъ не менѣе не въ силахъ было пріобрѣсти себѣ значительную широту полета; напротивъ, оно все тѣснѣе замыкалось въ узкія рамки догматическихъ толкованій и горячихъ споровъ о частныхъ вопросахъ богословія, которые необходимо было отстаивать отъ казуистическихъ извращеній; преслѣдуемые съ возрастающей яростью, янсенисты въ самомъ этомъ критическомъ положеніи своемъ находили особую сладость мученичества, располагающую къ мистическому вдохновенію: въ этой средѣ могли возникнуть со временемъ цѣлыя

легенды о таинственныхъ видѣніяхъ и чудесахъ, выражающихъ божественную милость къ людямъ, страдающимъ ради *истинной* вѣры. Погружаясь все больше въ этотъ таинственный, манящій сумракъ, они должны были постепенно отрѣшаться отъ всего, что напоминало землю, съ ея суетой, дрязгами и злобой. Женщина, вѣтреная и пустая, представлялась имъ нерѣдко сосудомъ искушенія, и въ наставленіяхъ молодымъ проповѣдникамъ запрещалось имъ даже говорить съ женщинами, при чемъ приводился въ назиданіе примѣръ Карла Борромея, не говорившаго наединѣ даже съ сестрой своей. Имъ въ тягость становилось все мірское веселье, всѣ общественныя развлеченія, которымъ предавались всѣ вокругъ нихъ, и въ которыхъ они такъ часто видѣли зачинщиками своихъ враговъ, придворныхъ іезуитовъ; театръ, литература, искусство не существовали для нихъ вовсе, такъ какъ они слишкомъ дѣйствовали на развитіе страстей, которыя необходимо подавлять въ человѣкѣ всѣми усиліями; въ саду Поръ-Рояля, гдѣ гуляли отшельники, можно было разводить различныя растенія, но отнюдь не цвѣты, — такъ далеко заходило стараніе уберечься отъ всего, что сколько-нибудь могло возбудить грѣховныя мысли въ человѣкѣ...

Удивительно ли послѣ этого видѣть, какъ два такихъ крупныхъ представителя обоихъ враждебныхъ церковныхъ лагерей, какъ Боссюэтъ и Паскаль, сойдутся въ своемъ протестѣ противъ вреда театра, что они будутъ указывать въ немъ тѣ же самыя стороны, въ которыхъ, по ихъ мнѣнію, сосредоточивается его опасность. Въ мелкихъ житейскихъ вопросахъ происходила еще чаще такая же встрѣча понятій и пріемовъ; духовникъ-паразитъ и старецъ Поръ-Рояля съ одинаковымъ жаромъ отчуждались отъ міра и высказывали къ нему презрѣніе, — но одинъ изъ нихъ сберегалъ въ тайникѣ души широкое пристрастіе къ этому міру, тогда какъ другой былъ искрененъ въ своей нетерпимости. Эта-то искренность, говорившая о томъ, что тутъ слышится дѣйствительное убѣжденіе и нешуточная рѣшимость, готовая при случаѣ перейти къ дѣлу, была виной того, что противъ этой нетерпимости, стремившейся превратить весь міръ въ обширный монастырь, возставали въ рядахъ господствовавшей церкви прежде всего именно тѣ люди, которые, правда только *на словахъ,* а не на дѣлѣ, проповѣдывали въ сущности тѣ же доктрины, смягчая ихъ для

себя лишь келейно. Смѣшеніе понятій, возникавшее вслѣдствіе этого, становилось почти неразъяснимымъ, и въ немъ прежде всего слѣдуетъ искать объясненія того страннаго явленія, что обѣ боровшіяся партіи могли впослѣдствіи приписывать другъ другу честь доставленія оригинала святоши для Мольеровой комедіи. Въ этомъ смѣшеніи, на которое изслѣдователи даннаго вопроса не обращаютъ достаточнаго вниманія, много виноваты и иные изъ современниковъ сатиры, съ неразборчивой односторонностью порицавшіе вражду къ мірскому началу только у янсенистовъ, любившіе къ нимъ преимущественно прилагать названіе святошъ (dévots) и изощряться въ дешевыхъ остротахъ, не замѣчая, что тѣмъ они работаютъ на руку настоящимъ носителямъ тьмы и суевѣрій. Эти нападки на янсенизмъ, поддерживаемые потребностью остроумнаго и веселаго народа обновлять темы своихъ насмѣшекъ, предваряли дѣйствительность почти на цѣлое столѣтіе: они могли относиться съ полнымъ основаніемъ къ янсенистамъ прошлаго вѣка, окончательно свернувшимъ въ сторону мистическаго изувѣрства, но въ половинѣ XVII столѣтія, въ виду торжествующей іезуитской церкви, въ виду тенетъ, которыми она опутала все общество, и лживой доктрины, обезпечивавшей духовенству широкое сибаритство, эти нападки на людей, все-таки отстаивавшихъ здравый смыслъ и нравственную порядочность, преувеличивавшихъ строгость жизни, лишь бы не подпасть общей распущенности, были дѣломъ недальновиднѣйшаго предубѣжденія; изъ-за той радикальной фракціи янсенизма, которая дѣйствительно могла преувеличивать свою нетерпимость, оно не хотѣло видѣть страдальческой личности Паскаля, болѣющей о всемъ человѣчествѣ.

Янсенизмъ дѣйствительно имѣлъ уже тогда извѣстное число весьма характеристическихъ оттѣнковъ, не переродившихся еще въ опредѣленные толки и потому недостаточно различаемыхъ его историками; для правдиваго воспроизведенія умственнаго состоянія данной эпохи нельзя обойтись безъ указанія этихъ оттѣнковъ. У янсенизма были свои ортодоксы, свои честолюбцы — политики, свои серьезные и трезвые мыслители, личности которыхъ возвышались надъ всей сектой, а ученія придавали ей отличительныя черты и внутреннее содержаніе. Не въ мѣру усердный радикализмъ правовѣрія, порождавшій брюзгливую нетерпимость ко всему житейскому и смѣшивав-

шій съ своею враждебностью къ противоположной ему церковной партіи вражду ко всему, что не живетъ въ стѣнахъ янсенистской обители, не чтитъ завѣтныхъ догматовъ секты, — этотъ радикализмъ былъ главною причиною непріязненнаго отношенія къ ней общества. До него доходили часто (хотя иногда и преувеличенные) слухи о странныхъ проявленіяхъ этого изувѣрствующаго духа. Оно тяготилось тѣмъ напыщеннымъ тономъ, отзывавшимся реторикой и разсчитанностью эффектовъ, — которымъ проникнуты были и рѣчи, и проповѣди, и домашніе разговоры не только духовныхъ, но и свѣтскихъ адептовъ янсенизма; привыкнувъ въ подобныхъ же пріемахъ іезуитства разгадывать притворство, драппирующееся мученичествомъ, оно могло и тутъ заподозривать неискренность. Все болѣе втягиваясь въ свѣтскую утонченность, привыкая къ изнѣженной граціозности женщинъ, къ блеску нарядовъ, тѣшащему глазъ, оно смѣялось надъ мрачными одеждами этихъ новыхъ святыхъ, надъ ихъ постными лицами и демонстративной простотой образа жизни. Оно смѣялось надъ пріемами ихъ даже тогда, когда вмѣсто дѣланнаго паѳоса наталкивалось въ нихъ на неподдѣльную тревогу и отчаяніе.

Другой оттѣнокъ янсенизма, воинствующій по преимуществу, предпріимчивый и честолюбивый, выражаясь въ симптомахъ, весьма однородныхъ съ іезуитской политикой, точно также способствовалъ смѣшенію понятій. Пополняясь въ сильной степени отщепенцами отъ іезуитовъ, онъ въ силу этого уже не могъ избавиться отъ усвоенія нѣкоторыхъ ихъ слабыхъ сторонъ. Такъ послѣ иной радикальнѣйшей реформы довольно долго видимъ мы въ числѣ ея служителей такихъ людей, которые душою принадлежатъ еще къ старому порядку. Такимъ-то путемъ изъ властолюбивыхъ тенденцій іезуитства перешли и къ упомянутой янсенистской фракціи поползновенія играть крупную политическую роль; этимъ объясняются ея старанія захватить въ свои руки воспитаніе молодого Людовика XIV, ея связи съ нѣкоторыми изъ дѣятелей Фронды, особенно съ Ретцомъ, за котораго они горячо заступались, писали въ защиту его памфлеты, по всей вѣроятности участвовали въ его освобожденіи. Эти связи послужили впослѣдствіи для противной партіи поводомъ возстановить короля навсегда противъ янсенизма, какъ замаскированнаго политическаго движенія, и Людовикъ, вспоминая въ своихъ мемуарахъ о

стараніяхъ своихъ искоренить янсенизмъ и распустить его обители, съ полнымъ убѣжденіемъ выставляетъ свой образъ дѣйствій похвальнымъ, такъ какъ эти люди, „можетъ быть исходившіе и отъ добраго умысла, не отдавали или, быть можетъ, не хотѣли отдать себѣ отчета въ опасныхъ послѣдствіяхъ ихъ нововведеній". Фантастическій планъ основанія независимаго янсенистскаго государства на одномъ изъ островковъ Балтійскаго моря, откуда, какъ изъ центральнаго пункта, расходились бы повсюду нити пропаганды, этотъ планъ точно также живо говоритъ о неугомонной политической предпріимчивости секты. То же направленіе высказывалось порою и въ болѣе скромныхъ рамкахъ частной и семейной жизни. Чуждаясь въ принципѣ нахальнаго вмѣшательства въ нее, янсенизмъ не уберегся, однако, и тутъ отъ отдѣльныхъ случаевъ пронырливости и страсти вліять... Такимъ образомъ язва честолюбія и безнравственности заражала даже тотъ общественный слой, въ которомъ пыталась сосредоточиться реакція противъ всякой фальши въ сферѣ вѣры и совѣсти. Здоровая часть общества, точнѣе говоря, разрозненные еще кружки новыхъ и независимыхъ людей, не ослѣпленные блескомъ эпохи и вѣрные преданіямъ свободной мысли, составляя собой залогъ будущаго ея возрожденія, умѣли цѣнить свѣтлыя стороны дѣла, начатаго янсенистами, привѣтствовали каждую смѣлую битву Паскаля съ его богословскими противниками, какъ одинаково близкое всѣмъ событіе, возмущались насильственнымъ вмѣшательствомъ власти въ дѣла совѣсти, но въ то же время они не могли закрывать глаза на слабыя стороны движенія, на недостатки послѣдователей и единомышленниковъ Паскаля; ища, на кого опереться имъ въ окружающей безъидейной средѣ, они все-таки не могли по совѣсти окружить своимъ полнымъ сочувствіемъ этихъ людей, предъявлявшихъ на него права своею ролью. Искомая истина не была ни на сторонѣ интригующей іезуитской камарильи, ни на сторонѣ поръ-рояльскихъ старцевъ, остановившихся на полдорогѣ,— она еще была впереди.

Въ этой-то общественной средѣ, гдѣ правители стоили управляемыхъ и пастыри — своей паствы, гдѣ цинизмъ, едва скрываемый притворствомъ, царствовалъ и поэтизировался, одиноко стояли эти немногія личности, часто не понятыя, подавляемыя своимъ неяснымъ общественнымъ положеніемъ,

нерѣдко разобщенныя одна отъ другой. Къ отрицанію и недовольству пришли они разными путями; иного такъ воспитала скептическая философія, и онъ убѣждался на дѣлѣ, что для человѣка независимаго духомъ не было мѣста въ окружающемъ обществѣ,— иному подсказалъ это врожденный здравый смыслъ и нравственная чуткость, иного наконецъ преобразилъ жизненный опытъ, показавъ ему людей и нравы съ закулисной стороны и внушивъ къ нимъ презрѣніе мизантропа. Среди прочнаго іерархическаго строя жизни, который готовы были чествовать даже многія звѣзды первой величины въ современномъ литературномъ, ученомъ и церковномъ мірѣ, среди отуманивавшаго всѣхъ блеска, эти люди отваживались бравировать сословные предразсудки, барскую спесь, фальшивую набожность. Въ этомъ сходились люди совершенно разнородные по общественному положенію. Въ своеобразной этой группѣ были представители и знатности, и средняго сословія, литературы и театра, наконецъ люди добровольно ставшіе внѣ всякихъ сословныхъ перегородокъ. На ряду съ шведской королевой Христиной, которая съ жаромъ настоящей энциклопедистки прошлаго вѣка, привѣтствуетъ всякое новое проявленіе свободной мысли, зачитывается письмами Паскаля и, удалясь въ Римъ, собираетъ потомъ вокругъ себя интеллигентный кружокъ,— на ряду съ нею мы найдемъ такого крупнаго магната, разочаровавшагося въ свѣтской мишурѣ и выработавшаго себѣ скептически-презрительный взглядъ на человѣчество, какъ герцогъ Монтозье, долгое время считавшійся оригиналомъ Мольерова „Мизантропа“. Во главѣ кружка эпикурейцевъ выдвигается тутъ изящная и вмѣстѣ отважная до дерзости Нинонъ-де-Ланкло,— не та Нинонъ, какою мы привыкли ее представлять себѣ въ духѣ избитой скандальной хроники, но та умная женщина, которая привлекала къ себѣ столько же независимостью характера, сколько и красотой,— которая даже по свидѣтельству злорѣчиваго Тальмана „бредила Монтенемъ и поражала чисто философской категоричностью сужденій и споровъ, та, къ кому Мольеръ приходилъ читать свои комедіи, и особенно „Тартюфа“,— кого едва не вовлекла въ опасный процессъ по безбожію шутка, которую она съ друзьями позволила себѣ постомъ надъ однимъ священникомъ. Въ кругу умныхъ женщинъ слышалось горькое слово такого разбитаго жизнью че-

ловѣка, какъ Ларошфуко; выдвигаясь изъ ряда безцвѣтныхъ лириковъ, возвышалъ свой голосъ еще молодой и безвѣстный Буало, втихомолку готовя себя къ дѣятельности сатирика, радуясь каждому новому успѣху Мольера, принимая къ сердцу дѣло Паскаля, храбро защищая его даже тогда, когда это становилось опаснымъ. Наконецъ въ духовной связи съ этими людьми, хотя незнакомый инымъ изъ нихъ, стоялъ присяжный увеселитель двора, недавній кочующій актеръ, заставляющій съ нѣкотораго времени много говорить о себѣ, благодаря рѣзкому тону своихъ комедій,— Мольеръ.

Вся эта плеяда скептиковъ тяготилась безсодержательностью жизни, понимала опасность клерикальной реакціи, противодѣйствовала ей въ извѣстныхъ предѣлахъ, протестовала противъ общаго направленія своимъ образомъ жизни, вкусами, мнѣніями. Но рамка этой протестующей дѣятельности у большинства была все-таки скромна, нерѣдко ограничиваясь кружкомъ или салономъ. Одна лишь страстная натура Мольера не могла довольствоваться подобной ограниченной сферой; воспитавшись на привычкахъ всенародной сценической гласности, онъ жаждалъ для своей обличительной борьбы широкой арены. Въ немъ должна была, какъ будто, сосредоточиться вся энергія и презрѣніе, оживлявшія его единомышленниковъ; онъ бралъ на себя быть мстителемъ всѣхъ честныхъ людей за здравый смыслъ.

Къ такой отвѣтственной роли онъ не могъ перейти внезапно. Вся его жизнь подготовляла его къ ней постепенно.

Веселовскій.

Французское общество въ комедіяхъ Мольера.

Мы имѣемъ только темныя свѣдѣнія о могущественныхъ государствахъ, за тысячелѣтія тому назадъ существовавшихъ на берегахъ Нила и Евфрата. Города ихъ лежатъ въ развалинахъ, страна ихъ обратилась въ пустыню, и просвѣщеніе ихъ, своеобразное великое просвѣщеніе исчезло почти безслѣдно. Ученые съ трудомъ разбираютъ по немногимъ надписямъ и картинамъ исторію этого прошедшаго міра.

Такъ нѣкогда настанетъ время, для котораго настоящая эпоха будетъ казаться сѣдою древностію. Тогда то, что те-

перь еще кичится и считаетъ себя великимъ, будетъ забыто до послѣдняго слѣда, и только немногія имена, немногія свѣдѣнія въ историческихъ книгахъ сохранятъ воспоминаніе о нашей эпохѣ. То, что настоящее время знало, о чемъ думало, къ чему стремилось, на что надѣялось, его исполинская борьба и пріобрѣтенія его ума, — все это, въ томъ далекомъ будущемъ, будетъ представляться въ сжатомъ видѣ, сольется въ одну идею. Потому что отношенія континента преобразуются до основанія, изъ нихъ возникнетъ новая цивилизація съ измѣненными условіями жизни и иначе сложившимися идеями. Тогда безчисленныя произведенія, собранныя въ нашихъ книгахъ, исчезнутъ, и, можетъ быть, только нѣкоторыя сохранятся для новаго міра. Изъ великой и богатой французской литературы сохранится только что-либо единичное, и между послѣдними навѣрное будутъ произведенія Мольера. Объясненіе ихъ доставитъ навѣрное много труда ученымъ будущаго времени, но они будутъ возбуждать интересъ ихъ въ высокой степени. Сильная соль остроумія и веселости, которая дѣлаетъ ихъ такими привлекательными въ настоящее время, въ будущемъ будетъ по большей части казаться не имѣющей смысла. Юморъ, требующій разъясненія, теряетъ свою силу. Но и въ то позднее время должны будутъ признать истину въ описаніи характеровъ и ихъ разнообразіи въ твореніяхъ Мольера. Пусть ни одно зданіе, ни одинъ памятникъ, ни одинъ историкъ не дадутъ больше свидѣтелей давно исчезнувшаго величія короля Людовика XIV, новый міръ можетъ начертать себѣ вѣрную картину жизни того времени по комедіямъ Мольера, если только онѣ сохранятся. О многихъ ли поэтахъ можно это сказать? Многіе ли обладали быстротою и проницательностью взгляда, необходимыми для сохраненія характеристичныхъ, вѣрныхъ представленій жизни, обнимающей насъ со всѣхъ сторонъ, въ ея мѣняющихся образахъ? Ни древнія греческая и римская комедіи, ни пьесы испанскаго и итальянскаго театра не могутъ этимъ похвалиться. Онѣ, при всемъ очарованіи поэзіи, вводятъ въ условный міръ, и даже комедіи Шекспира не ставятъ себѣ задачею въ своихъ веселыхъ и чисто фантастическихъ сценахъ описывать свое время. Мольеръ первый сознательно поставилъ себѣ эту задачу и удачно разрѣшилъ ее, благодаря своему разностороннему таланту. Рядомъ съ даромъ зоркой наблюдательности, объясняющей удивительное бо-

гатство характерныхъ фигуръ въ его пьесахъ, рядомъ съ умственною ясностью, открывавшею ему тайные мотивы поступковъ, Мольеръ былъ одаренъ, подобно великому художнику, необыкновеннымъ знаніемъ расположенія цвѣтовъ, которое позволяло ему представлять свои картины такими живыми и блестящими, что онѣ до нынѣшняго времени поражаютъ свѣжестью ихъ колорита. Такъ, созданные кистью Тиціана пертреты производятъ на насъ больше впечатлѣнія, отличаются болѣе тонкою отдѣлкою, большею истиною въ формѣ и большею глубиною замысла, чѣмъ картины, созданныя искусствомъ нашихъ новыхъ живописцевъ.

Большую помощь своей работѣ находилъ Мольеръ, конечно, въ богатой, разнообразной, пестрой жизни народа, которая въ XVII столѣтіи сохранилась въ отдѣльныхъ слояхъ въ первобытной силѣ и своеобразности. Тогда еще рѣзко отдѣлялись классы общества одни отъ другихъ; каждый имѣлъ свои преданія и нравы, даже особую одежду и языкъ.

Въ блестящемъ великолѣпіи и съ неограниченною властію стоялъ монархъ во главѣ государства. Подъ его защитою, но также въ его службѣ, красовалось высшее дворянство, женственная одежда котораго достаточно ясно показывала, какъ много отличалось оно отъ суровыхъ и закаленныхъ предковъ. Одни величались въ разноцвѣтныхъ шитыхъ золотомъ и серебромъ бархатныхъ и шелковыхъ кафтанахъ, обшитыхъ дорогими кружевами. Длинные, спускающіеся на плечи волоса окаймляли лицо и часто замѣнялись еще болѣе длиннымъ и пышнымъ парикомъ. Рядомъ съ потомственнымъ дворянствомъ стояло въ строгомъ, но богатомъ одѣяніи, судебное дворянство, высшее и низшее духовенство. Въ салонахъ тѣснились уже остроумные аббаты, которые мало скрывали свой свѣтскій духъ подъ полуцерковною одеждою. Далѣе въ рядахъ мѣщанъ находились купцы, ученые, доктора, адвокаты, которые всѣ отличались по особенному платью.

Мольеръ вывелъ всѣхъ ихъ на сцену и показалъ въ не менѣе забавномъ видѣ жизнь мелкихъ мѣщанъ. Въ пестрой смѣнѣ проходятъ передъ нами эти фигуры, живыя, какъ бы дѣти нашего времени, но всегда своеобразныя и оригинальныя. Какъ между мужчинами, такъ и женщинами, отъ знатной дамы и глупой жеманницы до честной, простой мѣщанки и наивнаго дитяти природы, положена грань, отдѣлявшая сословія одни

отъ другихъ. Новѣйшее время работаетъ надъ тѣмъ, чтобы уравнять различіе состояній и сдѣлать образованіе доступнымъ для всѣхъ. Демократическая черта настоящаго времени дѣйствуетъ повсюду нивеллирующимъ способомъ. Съ соціальной точки зрѣнія это — успѣхъ; для художника и поэта эта монотонность представляетъ новое затрудненіе.

Произведенія трагиковъ позволяютъ намъ выводить заключеніе изъ великихъ теченій въ духовной жизни народовъ. Относительно первой половины XVII столѣтія я старался показать въ двухъ томахъ моей исторіи французской литературы, какъ вкусъ и идеалы высшаго общества того времени нашли живое выраженіе въ произведеніяхъ Корнеля, несмотря на то, что въ нихъ представляются событія дальнихъ странъ и изъ прошедшаго времени. Поэтъ переноситъ всегда въ разсказъ о чуждыхъ людяхъ и далекомъ времени идеи своей эпохи о временахъ героевъ, о достоинствѣ женщины, о чести, о свободѣ.

Комедія можетъ дать еще болѣе живую, болѣе точную картину собственнаго времени, въ томъ предположеніи, что она ставитъ себѣ задачу въ смыслѣ мольеровской. Можетъ быть въ ней не такъ легко выражаются общія идеи времени, зато она больше вникаетъ въ жизнь общества и представляетъ его въ цѣломъ ряду портретовъ, характеристичныхъ очерковъ и интимныхъ семейныхъ сценъ.

Кто можетъ оспаривать, что Мольеръ представилъ также духовное движеніе своего времени? Борьба въ области церковной и общественной жизни составляютъ строгій задній планъ въ нѣкоторыхъ изъ его пьесъ, — и такимъ образомъ французскій народъ XVII вѣка выступаетъ передъ нами поразительно ясно и понятно. Франція Людовика XIV дѣйствительно еще живетъ въ комедіяхъ Мольера!

Какимъ могущественнымъ и блестящимъ является предъ нами въ нихъ французское королевство! Мы уже показали, какъ Мольеръ принялъ участіе въ признаніи великихъ достоинствъ короля, какъ онъ прославлялъ его величіе, справедливость и могущество. Мы также видѣли, какъ сильно нападалъ онъ на высшее сословіе, политическая слабость котораго казалась желательною, и которое слишкомъ сильно поощряло виды своихъ противниковъ. Но ошибочно было бы считать Мольера врагомъ аристократіи и двора. Представленіе о Версальскомъ дворѣ, какъ о собраніи смѣшныхъ лю-

дей, лишенныхъ ума и вкуса, было бы большою ошибкою. — и Мольеръ не могъ думать о такомъ искаженіи истины. И безъ того съ его стороны было смѣло то, что онъ бралъ отдѣльные характеры изъ знатнаго общества, чтобы выставить ихъ на посмѣяніе. Но ему не могло прійти на мысль осмѣивать именно то общество, для котораго онъ работалъ, и которое его поддерживало.

Конечно, жизнь дворянъ съ недавняго времени совершенно измѣнилась. Герои, какъ ихъ описывалъ Корнель, къ радости стараго поколѣнія, уже не были понятны новому поколѣнію. Честолюбіе, гордость и духъ предпріятій одушевляли еще сыновей, какъ и отцовъ; но понятія о чести и достоинствѣ уже измѣнились. „Etre honnête homme“ стало идеаломъ благородно-рожденныхъ, и въ этомъ словѣ заключались всѣ добродѣтели, высокое настроеніе и мужество, но также умѣренность, приличіе и знаніе. Если дворянство при новомъ развитіи много потеряло, то съ другой стороны оно много выиграло относительно образованности и нравственности. Карикатуры молодыхъ дворянъ, изображенныхъ Мольеромъ, сильно бросаются въ глаза, но изъ-за нихъ не слѣдуетъ упускать изъ виду того, что въ другихъ мѣстахъ говорится въ похвалу двора. Простой, съ естественными чувствами Клитандръ въ „Femmes savantes“ есть образецъ любезныхъ и тонкихъ благородныхъ людей, и онъ разсказываетъ о дворѣ, какъ объ обиталищѣ вкуса и противникѣ остроумія и педантизма. Trissotin упрекаетъ его въ томъ, что онъ принадлежитъ ко двору:

. . . . . . Das sagt genug.
Der Hof, das weiss man, kümmert sich sehr wenig
Um die Gelehrsamkeit; es liegt ihm näher
Die Ignoranz zu fördern. Deshalb nimmt
Als Hofmann sich mein Gegner ihrer an.

На это презрительное замѣчаніе педанта Клитандръ отвѣчаетъ слѣдующимъ живымъ возраженіемъ:

Der arme Hof! Bei Gott, es geht ihm schlecht.
Seit er's mit Euch verdarb. Kein Tag verstreicht.
Dass ihr gelehrten Herrn ihn nicht verschreit,
Eu'r Leid ihm vorwerft, ihn zur Rede stellt,
Und ihm allein und seinem Ungeschmack
Die Schuld aufbürdet, dass man Euch nicht liest.

Erlaubt mir d'rum, Herr Trissotin, — mit allem
Respect vor Eurem Namen — Euch zu sagen,
Ihr thätet besser, Ihr und Eures Gleichen,
Ein wenig glimpflicher vom Hof zu reden,
Der, recht beim Licht besehn, nicht ganz so dumm
Erscheint, als Ihr's Euch in den Kopf gesetzt.
Glaubt, dass er Mutterwitz und Tact genug
Besitzt, um alles einzusehn; dass man
Sich den Geschmack wohl bei ihm bilden könne,
Und dass sein Weltverstand uns besser fördert,
Als der Pedanten dunkle Bücherweisheit.

Еще рѣшительнѣе высказывается Мольеръ въ „Critique de l'École des femmes". Тамъ онъ выставляетъ на видъ, что люди, подающіе поведеніемъ своимъ поводъ къ злорѣчію, составляютъ исключеніе.

„Боже мой, маркизъ, я не о тебѣ говорю, говоритъ тамъ Дорантъ одному изъ своихъ знакомыхъ, который обидѣлся его разсказомъ о смѣшныхъ придворныхъ, я говорю о дюжинѣ господъ, которые своими сумасбродными манерами и поступками приносятъ безчестіе двору и даютъ публикѣ поводъ думать, что мы — всѣ такіе. Что до меня касается, то я буду оберегать себя отъ этого, на сколько станетъ моихъ силъ, и при каждомъ случаѣ буду такъ ихъ отдѣлывать, пока они наконецъ не станутъ умнѣе".

Комедіи, какъ „Мизантропъ" и „Донъ-Жуанъ" только наружно противорѣчатъ этому. Конечно, въ первой пьесѣ мы слышимъ жалобы на фальшивость, господствующую при дворѣ, — а „Донъ-Жуанъ" возмутителенъ въ своей испорченности. Но въ „Мизантропѣ" отражается дворъ въ желчномъ настроеніи Альцеста, который всѣхъ людей будетъ находить равно дурными. Не у всѣхъ течетъ въ жилахъ такая тяжелая кровь, и если „Донъ-Жуанъ" есть примѣръ низости, въ противоположность ему стоитъ не мало хорошихъ молодыхъ людей, какъ Эрастъ въ „Fâcheux", Клитандръ въ „Femmes savantes" и др. Мольеръ ненавидѣлъ всякую неправду и излишество, — потому глупцы и лицемѣры особенно поднимали его желчь. Что онъ много находилъ такихъ при дворѣ, это естественно, потому что эта почва, на которой такіе люди преуспѣваютъ. Рядомъ съ ними было еще много искателей приключеній, которые хотя

не были приняты при дворѣ, но въ интересѣ которыхъ было увѣрить въ томъ другихъ. „Такихъ по крайней мѣрѣ дюжина, которые очень хорошо знаютъ, что они не будутъ приняты, но они не перестаютъ втираться и занимаютъ проходъ къ дверямъ". Этихъ вздорныхъ господчиковъ избиралъ Мольеръ мишенью съ особымъ пристрастіемъ, и сколько бы смѣшныхъ дворянчиковъ онъ ни вывелъ, каждому изъ нихъ далъ онъ особую забавную физіономію. Кажется, будто мы встрѣчали ихъ въ жизни, — такъ живо и правдиво они представлены. Одинъ полонъ чувствомъ собственнаго достоинства и говоритъ о своихъ дѣяніяхъ, своихъ побѣдахъ въ любви или о своемъ вліяніи при дворѣ. Тотъ говоритъ о своихъ лошадяхъ, какъ бы членъ новаго жокей-клуба, третій поставляетъ свою гордость въ благозвучныхъ риѳмахъ, которыя онъ съ трудомъ подбираетъ, что не мѣшаетъ ему считать себя поэтомъ и даже композиторомъ. Такой оригиналъ есть Лизандръ въ „Fâcheux", который сочинилъ куранту — модный танецъ того времени, и онъ неутомимо напѣваетъ ее всѣмъ своимъ знакомымъ и танцуетъ еще при этомъ.

Du bist mein Freund. ich muss dir eine kleine
Courante singen, die ich componirt,
Und die den ganzen Hof entzückt. Ich glaube,
Schon mehr als zwanzig machten Verse drauf!
Geburt und Güter hab ich, eine Charge,
Und eine ganz erträgliche Figur
Spiel' ich in Frankreich. Doch ich gäbe nicht
Für alles, was ich bin, die Melodie.
Ich will sie singen. . . . .

Подобнымъ образомъ въ „Мизантропѣ" Оронтъ проситъ съ сознательною скромностію сужденія Альцеста о его стихотвореніи:

Es sind nicht schwergereimte mächt'ge Verse,
Nein, zarte leichte Zeilen voll Gefühl.

И какъ дороги эти картинки изъ общественной жизни, которыя двумя штрихами обрисовываютъ всего человѣка. Мы видимъ какъ живого передъ собою пустого малаго, когда Альцестъ съ горечью спрашиваетъ, чѣмъ заслужилъ онъ милость Селимены?

War's seines kleinen Fingers langer Nagel,
Der Eure Achtung ihm gesichert hat?

Еще удачнѣе „die lange Stange“ виконта, который, „цѣлыя три четверти часа плюетъ въ ручей, чтобы дѣлать круги въ водѣ“. Такія черты выхвачены изъ жизни, и Мольеръ сумѣлъ сохранить ихъ навсегда.

О почтенномъ положеніи церкви и могуществѣ государственной силы въ XVII столѣтіи лучшимъ доказательствомъ служитъ осторожность, съ какою театръ относился къ этимъ двумъ силамъ. Если Мольеръ не задумываясь осмѣивалъ высшее сословіе, зато онъ осторожно удерживался отъ малѣйшаго нападенія на духовенство и на государственныхъ чиновниковъ. „Тартюфъ“ не противорѣчитъ этому предположенію. Мольеръ нападалъ въ немъ на лицемѣровъ, а не на церковь и ея служителей. Поэтъ, искавшій вдохновенія для новыхъ комедій въ произведеніяхъ прежней французской литературы, зналъ, какія грубыя исторіи разсказывались въ средніе вѣка о тучныхъ монахахъ и обманутыхъ священникахъ. Сатирическая острота, съ какою народный умъ прежнихъ столѣтій относился къ церкви и ея требованіямъ, должна была поразить Мольера. О силѣ, съ какою Sotties еще въ XVI вѣкѣ выступилъ противъ папства, мы уже говорили, и даже сестра короля Франциска, Маргарита Наварская, не боялась вводить въ свои разсказы малоназидательныя дѣянія монаховъ и прелатовъ. Семнадцатый вѣкъ, который произвелъ поворотъ во всѣхъ областяхъ, и въ этомъ отношеніи ввелъ большое измѣненіе. Бурбоны, достигшіе престола съ Генрихомъ IV, оказались ревностными защитниками и поощрителями католической церкви, несмотря на то, что ихъ предшественники стояли во главѣ реформаціи. Конечно, церковь должна была принести извѣстныя жертвы, чтобы обезпечить за собою это положеніе. Она принесла присягу въ вѣрности предъ французскою государственною идеею, воплощенною въ королѣ. Она стала орудіемъ въ рукѣ монарха, но одновременно она увидала свое положеніе упроченнымъ, уваженіе къ ней неоспоримымъ, какъ никогда прежде. Это видно изъ разсмотрѣнія литературныхъ работъ того времени. Тогда боялись сказать одно слово противъ господствовавшей и раздражительной власти. Ни Расинъ, ни Буало, ни даже Мольеръ не вступали въ эту область. Одинъ только La Fontaine осмѣлился освѣ-

жить въ своихъ разсказахъ старинныя шутки противъ духовенства, въ особенности противъ монаховъ, но это были только шутки и никто серьезно не относился къ La Fontaine. Извѣстный индифферентизмъ скрывался однако подъ этимъ чувствомъ приличія, съ которымъ относились къ церкви, потому что хотя главные писатели по классической поэзіи на нее мало нападали, также мало и она умѣла возбудить въ нихъ одушевленія. Совершенно иначе выступилъ въ этомъ отношеніи антицерковный вѣкъ Вольтера, даже въ Германіи; стоитъ только подумать о патріархахъ и монастырскихъ братствахъ Лессинга. Чтобы достойно оцѣнить молчаніе французскаго театра въ XVII вѣкѣ, напомнимъ о томъ, что даже въ самое тихое, относительно политики и церкви, время нашего столѣтія то и дѣло выводится на сценѣ то духовное лицо, то лицо высшаго государственнаго сановника. Ничего подобнаго нѣтъ въ комедіяхъ эпохи, которою мы теперь занимаемся.

Тѣмъ смѣлѣе кажутся намъ произведенія какъ Тартюфъ и Донъ-Жуанъ, и если разсмотрѣть дальше исторію царствованія Людовика XIV, то легко можно узнать, какъ основательно было предостереженіе, раздавшееся изъ этихъ двухъ произведеній. Воспоминаніе о нихъ живо представляется, когда мы читаемъ въ мемуарахъ Dangeau's, что король упрекалъ маркиза де Gesvres въ церкви въ томъ, что онъ съ невѣрующимъ сердцемъ присутствуетъ при богослуженіи. Волны лицемѣрія и ханжества быстро поднимались. Насколько Мольеръ избѣгалъ выводить на сцену церковь и ея служителей и не считалъ приличнымъ помѣщать въ своихъ представленіяхъ учрежденія государства и его чиновниковъ, настолько же осторожно относился онъ къ судебному сословію. Отправленіе правосудія не имѣло еще столько твердыхъ основаній, чтобы можно было осмѣлиться оскорбить служителей Өемиды. Прошло время, когда Rabelais осмѣивалъ „Chicanous“ и въ „Chats fourrés“ осмѣливался представлять засѣданіе уголовнаго суда подъ предсѣдательствомъ ихъ герцога Grippeminaud. Что было возможно при Валуа, то при Бурбонѣ Людовикѣ стало неумѣстнымъ. Менѣе опасными противниками были бы, можетъ быть, адвокаты. Но ихъ дѣйствія въ старой пьесѣ „Pathelin“ и новѣе въ „Plaideurs“ Расина такъ бичевали и, при всемъ сарказмѣ, къ нимъ отнеслись съ такимъ юморомъ, что Мольеръ, можетъ быть, на этомъ основаніи пощадилъ ихъ. Потому онъ

ограничился представленіемъ мелкихъ чиновниковъ, какъ напр. сборщиковъ податей Harpin въ „Comtesse d'Escarbagnas", или людей на службѣ у знатныхъ частныхъ лицъ, какъ mr. Tibaudier, тайный совѣтникъ графини d'Escarbagnas. Процессы играютъ важную роль въ комедіяхъ Мольера, и картина, которую онъ развертываетъ о ходѣ правосудія, поистинѣ трагикомична. Въ „Продѣлкахъ Скапена" Скапенъ совѣтуетъ старому Аргану не начинать процесса и говоритъ:

„Боже мой, господинъ Арганъ, прошу васъ ради всего, не начинайте процесса, и лучше сейчасъ все отдайте, чтобы только не попасть въ руки суда... Взвѣсьте только всѣ увертки; разсмотрите всѣ апелляціи и инстанціи, всѣ досадныя процедуры, всѣхъ хищныхъ звѣрей, въ когти которыхъ вы попадете, приказныхъ служителей, повѣренныхъ, адвокатовъ, судебныхъ писцовъ, и вице-судебныхъ писцовъ референдаріевъ, судей и копіистовъ. Изъ нихъ нѣтъ ни одного, который не могъ бы безъ зазрѣнія совѣсти дать пощечину, и всѣ признаютъ за собою такое право. Приказный составитъ невѣрныя ссылки, по которымъ вы можете быть осуждены, не зная за что; вашъ повѣренный войдетъ въ соглашеніе съ противною стороной и продастъ васъ за чистыя денежки. Вашъ адвокатъ, который также можетъ быть подкупленъ, при концѣ, когда надо защищать васъ, останется дома, или приведетъ такія основанія, которыя не относятся къ дѣлу. Судебный писецъ приведетъ противъ васъ сужденія и приговоры за неявку къ суду по требованію; писецъ референдарія скроетъ акты или самъ референдарій не все то представитъ, что видѣлъ; предположимъ даже, что вы съ величайшею предусмотрительностію все это отъ себя отвратили, вы вдругъ узнаете къ ужасу вашему, чрезъ добрыхъ людей или чрезъ женщинъ, что ваши судьи противъ васъ. Ахъ, милостивый государь, если вы можете, спасите себя отъ этого ада. Кто подастъ въ судъ, тотъ осужденъ уже на землѣ, и одна мысль о процессѣ могла бы загнать меня въ Индію!"

Темна картина, которую начерталъ Скапенъ о судѣ. Онъ дѣлаетъ все возможное, чтобы отклонить отъ процесса Арганта, у котораго онъ хочетъ выманить денегъ. Но чтобы достигнуть этой цѣли, онъ не долженъ ничего придумывать новаго, а долженъ подобрать самыя сильныя краски, такъ, чтобы старикъ былъ убѣжденъ въ истинѣ разсказа.

Впечатлѣніе, произведенное словами Скапена, еще не довольно сильно, и потому онъ перечисляетъ въ заключеніе всѣ расходы по процессу:

„Но, чтобы судиться, вамъ нужны будутъ деньги. Они вамъ нужны для ссылокъ, нужны для контрасигнировки, для адвокатуры, для представленій, для посылокъ въ факультетъ, для представленія свидѣтелей и для суточныхъ денегъ для повѣреннаго. Вы должны имѣть деньги для консультацій и рѣчей адвоката, для права обратно требовать акты и для судебныхъ копій. Вамъ нужны деньги для реферата вице-судебнаго писца, для пошлинъ, для записыванія приговоровъ и сужденій судебными писцами, за подписи и копіи, не говоря о многихъ еще подаркахъ, которые вы должны будете дѣлать. Дайте человѣку денегъ, и вы будете довольны“. Скапенъ доказываетъ ему, что если онъ выплатитъ двѣсти червонцевъ, которыхъ у него требуютъ, то онъ еще сохранитъ полтораста червонцевъ и избавитъ себя отъ всѣхъ хлопотъ. „И если бы не было другого выигрыша, кромѣ избавленія отъ всѣхъ язвительныхъ выходокъ и дурныхъ шутокъ, отъ которыхъ злобные адвокаты не избавляютъ никого, то на вашемъ мѣстѣ я лучше заплатилъ бы триста червонцевъ, чѣмъ сталъ бы судиться“.

Комизмъ Мольера становится грубѣе, когда онъ приближается къ мѣщанскому сословію и низшимъ классамъ народа. Ему пришлось много терпѣть въ жизни отъ мѣщанъ. Онъ узналъ всю ихъ ограниченность и упорную злобу. Потому обходится онъ съ мѣщаниномъ такъ же немилосердно, какъ и съ маркизомъ. И сколько бы ни выводилъ онъ на сцену этихъ дома испеченныхъ людей, онъ умѣетъ каждаго изъ нихъ представить съ особымъ оттѣнкомъ. Это все новыя варіаціи на ту же тему. Необразованный, низкаго образа мыслей, пресмыкающійся — такимъ выходитъ гражданинъ и отецъ семейства у Мольера. Имена уже, которыя онъ попеременно носитъ — Gorgibus или Sganarelle — дѣлаютъ его извѣстнымъ, потому что даются только исключительно ему. Господинъ Gorgibus находится въ первыхъ фарсахъ Мольера. Онъ представляетъ разсудительнаго практическаго человѣка, который умѣетъ во-время найти подходящее слово. Онъ грубъ въ обращеніи и неуклюжъ, шумный домашній тиранъ и угрожаетъ даже своей дочери побоями при малѣйшемъ сопротивленіи.

Sganarelle стоитъ обыкновенно еще одною ступенью ниже.

У него какое-то отвратительное лукавство, но при этомъ онъ отличается и пошлостью. Такъ какъ онъ подозрѣваетъ измѣну со стороны своей жены, то хочетъ отомстить предполагаемому соблазнителю: сбросить шляпу съ головы, забрызгать грязью его плащъ, или забросать его камнями. По временамъ составляетъ онъ кровавые планы въ своей головѣ; но скоро онъ утихаетъ. „Надо только быть хладнокровнымъ", говоритъ онъ, а самъ труситъ и имѣетъ видъ человѣка вспыльчиваго. Потому его настроеніе мѣняется каждую минуту; то онъ бьетъ себя по щекамъ, чтобы придать себѣ смѣлости, и вынимаетъ шпагу, чтобы проколоть ненавистнаго сзади, то вдругъ становится смиреннымъ и скромнымъ, потому что случайный взглядъ противника отнимаетъ у него послѣднюю каплю мужества.

Мы встрѣчаемъ Сганареля и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Мольера. Но при всемъ различіи характера онъ представляетъ всегда простого мѣщанина, ограниченность котораго не исключаетъ нѣкотораго лукавства. Въ „École des maris" онъ богатъ, но скряга и золъ притомъ. Какимъ нелюбезнымъ кажется онъ при своей угрюмости, которая дѣлаетъ ненавистнымъ для него всякое обращеніе съ людьми. Онъ не вѣритъ въ нравственную чистоту и менѣе всего у женщинъ, всегда безпокоенъ, всегда мучится заботою — противоположность чистаго Альцеста, который удаляется отъ людей, потому что не можетъ отказаться отъ вѣры въ добродѣтель, честность, великодушіе и нравственность.

Въ цѣломъ не радостна у Мольера картина семейной жизни въ кругахъ низшаго мѣщанства. Къ древней прославляемой простотѣ примѣшивалось много грубости и самоуправства. Истинная нравственность можетъ быть только тамъ, гдѣ господствуетъ свобода, а что послѣдней въ семьѣ часто не было, видно даже изъ веселыхъ пьесъ Мольера. Онѣ забавляютъ своею веселостью, освѣжаютъ и укрѣпляютъ своимъ юморомъ, но и объясняютъ медленность политическаго и соціальнаго развитія въ массѣ народа. Необходима была внутренняя реформа, нравственная поддержка, прежде чѣмъ мѣщанство могло взять на себя высшую задачу въ государственной жизни,— и такое улучшеніе было возможно чрезъ введеніе общаго, болѣе высокаго, образованія. Въ этихъ сценахъ изъ частной жизни у Мольера отведено большое мѣсто грубой шуткѣ. Но

какъ скоро поэтъ возвышается до истинной нравоописательной комедіи, онъ теряетъ эту уступчивость грубому вкусу; тогда онъ вводитъ въ высшій кругъ образованнаго мѣщанства. „École des maris“ и „École des femmes“, „Tartuffe“, „l'Avare“, „les Femmes savantes“ и „le Malade cimaginaire“ показываютъ намъ интимную жизнь достаточныхъ мѣщанскихъ семей, и нигдѣ Мольеръ не достигаетъ такой свѣжести, точности и естественности. Въ этихъ мастерскихъ произведеніяхъ все полно движенія и устроено до мельчайшихъ подробностей правдоподобно. Иныя сцены по своему живописному составу напоминаютъ картины голландской школы, Жераръ Дова или Тербурга, дорогія картины общественной жизни. Здѣсь мы дышимъ болѣе чистымъ воздухомъ. Сколько бы слабости, даже злобы ни выражали отдѣльныя лица въ своихъ поступкахъ, все общество исполнено пріятнымъ настроеніемъ, и какъ бы напоминаетъ каждому о его родинѣ. Довѣренные, часто плутоватые слуги исчезаютъ здѣсь, потому что они уже не отвѣчаютъ настоящимъ обстоятельствамъ. Но тѣмъ большая роль дается субреткѣ, которая въ то время стояла ближе къ господамъ, чѣмъ теперь. Мольеръ описывалъ въ этихъ пьесахъ самое лучшее изъ французскаго средняго класса, то даровитое, сильное разсудительное сословіе, которое издавна составляло главную силу Франціи. Если сравнить имена мольеровскихъ лицъ съ новѣйшими, то можно видѣть, какъ мало измѣнилась именно эта часть французскаго народа.

Картина французскаго общества во время Людовика XIV была бы неполною, если бы въ ней не были помѣщены ни педанты, ни доктора. Мольеръ никакъ не могъ пропустить эти типы. „Der Dottore“ изъ „Commedia dell' arte“ превратился подъ его рукою въ новаго бѣдняка педанта. Въ первыхъ своихъ пьесахъ Мольеръ обращался съ этимъ лицомъ по старому шаблону, потомъ нѣкоторое время избѣгалъ описывать этотъ характеръ, какъ будто хотѣлъ освободиться отъ манеры прежней комедіи. Только въ комедіи „Les Fâcheux“ снова появился педантъ, но уже представленный на новый ладъ. Затѣмъ слѣдовалъ рядъ великихъ произведеній, въ которыхъ не было мѣста шуточной роли. Тѣмъ удачнѣе представленъ философъ въ „Bourgeois gentilhomme“, который посвящаетъ господина Журдана въ тайну азбуки и съ презрѣніемъ относится ко всѣмъ искусствамъ. Что комизмъ, въ ко-

торый Мольеръ облекъ его, нисколько не нарушаетъ правды въ представленіи, но что этотъ философъ дѣйствительно стоитъ на высотѣ учености своего времени, доказывается тѣмъ простымъ фактомъ, что Мольеръ почти буквально привелъ научное изложеніе объ образованіи гласныхъ изъ незадолго до того вышедшей книги „Discours de la parole“ академика Cordemoy. Неподражаемы также оба педанта „Trissotin и Vadius“ въ комедіи „Femmes savantes“. Они представляютъ занятыхъ собою и раздражительныхъ ученыхъ, которые въ своей ревности затѣваютъ ссоры между собою и украшаютъ свои недостойные споры элегантнымъ именемъ литературнаго или ученаго спора. Насколько Мольеръ поражалъ наглость и чванство въ области учености, настолько же возставалъ противъ поступковъ докторовъ, невѣжество и шарлатанство которыхъ возмущало его. Безсиліе здраваго человѣческаго разсудка противъ этихъ странныхъ учениковъ Эскулапа дѣлаетъ понятнымъ, почему гнѣвъ Мольера такъ сильно былъ на нихъ направленъ. Онъ изливаетъ на нихъ полную чашу своей насмѣшки и издѣвается надъ ними самымъ жестокимъ образомъ. Его доктора кажутся намъ смѣшными въ высшей степени, такими карикатурами, какихъ смѣшнѣе нельзя придумать. Но нѣтъ, если знать обстоятельства, то можно только удивляться искусству, съ какимъ Мольеръ въ самыхъ странныхъ шутовскихъ сценахъ оставался вѣренъ дѣйствительности. Когда онъ предается самой необузданной веселости, и его врачи перебиваютъ другъ друга въ нелѣпостяхъ, онъ даетъ не что иное, какъ точную копію дѣйствительно окружавшихъ его обстоятельствъ.

Большая дѣятельность открылась въ семнадцатомъ столѣтіи по многимъ отраслямъ наукъ. Найдены были новыя методы; положено новое основаніе научному изслѣдованію, совершенно противоположному преданіямъ среднихъ вѣковъ. Но въ области медицинской науки твердо держались унаслѣдованныхъ воззрѣній и возставали противъ каждаго успѣха. Для изученія медицины во Франціи было два факультета, одинъ въ Парижѣ, другой въ Монпелье. Оба относились враждебно одинъ къ другому, и такъ какъ Монпелье нѣсколько благопріятствовалъ новому направленію, то Парижъ съ упорствомъ держался оппозиціи. Парижскій факультетъ не признавалъ ничего, что отзывалось нововведеніемъ, и ни одно открытіе въ области

анатоміи и патологіи не нашло у него милости. Аристотель, Гиппократъ и Галенъ. древняя, измѣненная теоретиками среднихъ вѣковъ, наука грековъ и римлянъ была единственнымъ авторитетомъ, который былъ имъ признанъ. Изреченія древнихъ были для него священны, какъ другимъ догматы религіи, и кто въ нихъ сомнѣвался, тотъ считался преступникомъ. Такое положеніе теперь для насъ почти непостижимо. Оно могло возникнуть только потому, что молодые люди, посвящавшіе себя изученію медицины, пріобрѣтали свои познанія теоретически, безъ всякаго практическаго доказательства. Не было ни анатомическихъ учрежденій, ни клиникъ, ни лабораторій. Будущіе доктора изучали главнымъ образомъ философію и филологію. Ѳома Діафоирусъ ставится какъ образецъ, потому что онъ, „твердо какъ турокъ", ни на одинъ футъ не уступаетъ при диспутахъ въ школѣ и умѣетъ защищать свои доказательства съ величайшимъ усиліемъ софистической діалектики. При такомъ ученіи понятно, что врачи запутались въ самыхъ странныхъ понятіяхъ. Guy Patin писалъ еще въ 1650 году, что онъ считаетъ вреднымъ введеніе химіи въ медицинскую науку. Онъ отвергъ, въ согласіи съ своими коллегами, ученіе о круговомъ обращеніи крови и ничего знать не хотѣлъ о благодѣтельномъ вліяніи хинной коры. „Хинный порошокъ", говоритъ онъ, не находитъ здѣсь вѣры. Дураки набросились на нее, потому что она была дорога, но такъ какъ ожидаемаго дѣйствія отъ нея не получилось, то надъ нею только смѣются. Подобнымъ образомъ M. Diafoirus хвалится своимъ, подающимъ блестящую надежду, сыномъ, что онъ слѣпо принимаетъ мнѣнія древнихъ и презираетъ такъ называемыя новыя открытія, кровообращеніе и другія ученія одинаковаго калибра. Еще въ 1671 году парижскій университетъ требовалъ, чтобы были осуждены научныя лекціи по естествознанію, которыя основывались на анатомическихъ и физіологическихъ изслѣдованіяхъ. Только по выдержаніи всѣхъ испытаній для молодого врача начиналось время практическаго ученія. Тогда онъ приставлялся къ старому доктору, который бралъ его съ собою при посѣщеніи имъ больныхъ и посвящалъ его въ свое искусство. Молодой врачъ долженъ былъ первый высказывать свой взглядъ на паціента. который подтверждался или отвергался сопровождающимъ его докторомъ. Одна изъ комическихъ сценъ въ „Мнимомъ больномъ"

должна показаться намъ странной и преувеличенной, если мы не знаемъ этого обстоятельства. Арганъ, мнимый больной, проситъ Діафоируса о хорошемъ вниманіи къ его состоянію. Diafoirus беретъ Аргана за правую руку, чтобы пощупать пульсъ и приказываетъ своему сыну, Thomas, взять его за лѣвую руку, за чѣмъ слѣдуетъ сцена полная рѣдкаго юмора и рѣзкой сатиры.

Арганъ.

Прошу васъ, достопочтенный господинъ, сказать мнѣ сначала, какъ вы меня находите?

Diafoirus.

Живѣе Ѳома. Возьми господина Аргана за другую руку и скажи мнѣ, правильно ли ты сужденіе будешь формулировать о его пульсѣ?...

Quid dicis?

Въ такомъ родѣ идетъ дѣло дальше, къ успокоенію господина Аргана и къ чести обоихъ ученыхъ господъ, изъ которыхъ одинъ, Ѳома, отъ своихъ занятій сталъ почти слабоумнымъ.

Корпорація докторовъ чувствовала себя могущественною, и ея члены гордились своимъ занятіемъ и своимъ положеніемъ. Въ глазахъ аристократіи они, конечно, не много болѣе значили, чѣмъ другіе дѣловые люди, такъ какъ за каждое посѣщеніе имъ должны были платить по тестону въ руку, т.-е. по серебряному талеру. Въ мѣщанскомъ обществѣ они занимали высокое мѣсто, даже предъявляли право на дворянство. Согласно съ высокимъ о себѣ мнѣніемъ, они съ большою торжественностію праздновали возведеніе на степень доктора. Мольеръ увѣковѣчилъ эти церемоніи въ остроумной пародіи. Преувеличенная, по виду фантастическая, сцена въ концѣ комедіи „Мнимый больной“ есть точное изображеніе дѣйствительно происходившаго при пожалованіи ученой степени. Всѣ главные моменты дѣйствія помѣчены въ явленіи, въ которомъ Арганъ возводится въ званіе доктора, и удивительно, какъ Мольеръ умѣлъ соблюсти мѣру, хотя, повидимому, далъ полную волю своей веселости.

Настоящая церемонія начиналась рѣчью презуса, который обыкновенно въ высокомѣрныхъ словахъ восхвалялъ ученость факультета и потомъ объявлялъ поводъ къ собранію.

Такимъ же образомъ происходитъ возведеніе Аргана посредствомъ рѣчи презуса на настоящей кухонной латыни. чему примѣры могли случаться въ залахъ факультета:

Sapientissimi doctores.
Medicinae professores,
Qui hic assemblati estis;
Et vos altri messiores,
Sententiarum facultatis
Fideles executores,
Chirurgiani et apothicari
Atque tota compania aussi
Salus, honor et argentum,
Atque bonum appetitum.

Послѣ длинной рѣчи подвергаетъ онъ Аргана короткому заключительному испытанію, какъ это было положено въ дѣйствительности:

Et credo quod trovabitis
Dignam materiam medici
In savanti homini que voici;
Lequel, in chosis omnibus
Dono ad interrogandum
Et à fond examinandum
Vestris capacitatibus.

Какъ при настоящемъ возведеніи на степень доктора кандидату предлагаются сперва вопросы изъ физіологіи и патологіи, и потомъ онъ долженъ выразить свое мнѣніе о какомъ-нибудь практическомъ случаѣ, въ такомъ же порядкѣ расположены вопросы, предлагаемые Аргану. Первый докторъ спрашиваетъ, почему опіумъ усыпляетъ человѣка, и отвѣтъ дается короткій и убѣдительный:

Quia est in eo
Virtus dormitiva.

Коллегія довольна такимъ отвѣтомъ и восклицаетъ хоромъ:

Bene, bene, bene, bene respondere!
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.
Bene, bene rerspondere!

Потомъ слѣдуютъ вопросы о средствахъ противъ водяной болѣзни и одышки, на которые получаются такіе же хорошіе отвѣты; въ концѣ слѣдуетъ спеціальный болѣзненный случай.

Dès hiero maladus unus
Tombavit in meas manus,

говоритъ четвертый докторъ, самый элегантный латинистъ,

Habet grandam fievram cum redoublamentis...
Veillas mihi dire,
Docte Bacheliere,
Quid illi facere.

Господинъ Арганъ умѣетъ найти рѣшеніе, какъ и всякій другой кандидатъ. Противъ водянки, одышки, чахотки и всѣхъ возможныхъ болѣзней есть одинъ вѣрный рецептъ:

Clysterium donare,
Postea seignare,
Ensuita purgare!

По исполненіи формальности окончательнаго испытанія слѣдовало торжественное принятіе. Молодой докторъ долженъ былъ присягнуть, что онъ будетъ уважать права и законы своего сословія, и презусъ подсказывалъ ему слова присяги. „Quod observabis jura, statuta, leges et laudabiles consuetudines hujus ordinis“ и т. д., которыя докторантъ подтверждалъ своимъ „juro“. Совершенно вѣрно стоитъ у Мольера:

Juras gardare statuta
Per facultatem praescripta,
Cum sensu et jugeamento?

на что Арганъ говоритъ свое „juro“ — знаменитое, трагическое juro, послѣднее слово, съ трудомъ сказанное на сценѣ умирающимъ Мольеромъ. Послѣ принесенія кандидатомъ присяги, презусъ надѣвалъ на него докторскую шляпу и сообщалъ ему право практиковать и учить: „Auctoritate sedis apostolicae qua fungor in hac parte, do tibi licentiam legendi, interpretandi et faciendi medicinam hic et ubiqui terrarum“. Въ этомъ одномъ пунктѣ Мольеръ немного отступаетъ отъ дѣйствительныхъ обстоятельствъ, — его Арганъ становится не только докторомъ, онъ со злобнымъ внушеніемъ получаетъ также позволеніе дѣйствовать, какъ хирургъ и какъ аптекарь:

Ego, cum isto boneto
Venerabili et docto,
Dono tibi et concedo
Virtutem et puissanciam
Medicandi,
Purgandi,
Seignandi,
Perçandi,
Taillandi,
Coupandi
Et occidendi
Impune per totam terram.

Occidendi! Можно бы еще простить эту шутку автору, потому что по воззрѣнію господъ ученыхъ лучше умереть по правиламъ науки, чѣмъ выздоровѣть вопреки ея положеніямъ. Но „perçandi, taillandi, coupandi!“ Это было оскорбленіе, которое факультетъ не могъ простить писателю комедій, потому что онъ соединилъ, какъ равноправныхъ, злѣйшихъ враговъ, докторовъ, хирурговъ и аптекарей.

Докторъ отличался уже своею внѣшностью отъ другихъ ученыхъ. Его длинное, опушенное мѣхомъ платье, большой парикъ, спускавшійся изъ-подъ докторской шапки, и красивая борода издалека позволяли узнать его. „Если говорить въ докторской мантіи и баретѣ, то каждая галиматья будетъ ученою и каждая безсмыслица разумною“, говоритъ Беральдъ, одобряя своего брата Аргана. Туанетта, горничная, подкрѣпляетъ замѣчаніе: „Борода — это уже половина доктора“. Она должна это знать, потому что она только что съ успѣхомъ представляла одного знаменитаго доктора.

На мулѣ верхомъ ѣздилъ докторъ по городу, навѣщая своихъ больныхъ. Когда одинъ извѣстный докторъ, Guénaut, отступилъ отъ этого обычая и ѣздилъ по городу на лошади, это произвело большой скандалъ между его коллегами. И это получило отголосокъ у Мольера. Въ шуткѣ „L'Amour médecin“ собирается нѣсколько докторовъ на консультацію. Они садятся, кашляютъ, и такъ какъ имъ ничто другое не приходитъ на умъ, то одинъ замѣчаетъ: „Парижъ замѣчательно великъ, и надо дѣлать большіе концы, если практика довольно хороша“. Другой отвѣчаетъ ему: „Я долженъ сказать, у меня для этого

отличный мулъ; едва можно повѣрить, какіе круги я дѣлаю съ нимъ каждый день". „А у меня, замѣчаетъ третій, — чудная лошадь, которая неутомима". Такъ всѣ черты, которыя Мольеръ придавалъ своимъ докторамъ, были подсмотрѣны въ дѣйствительности. Мольеру нечего было преувеличивать въ изображеніи картинъ общественной жизни, онъ просто могъ придерживаться своего опыта. Когда Арганъ видитъ счетъ въ 63 ливра за восемь лѣкарствъ и двѣнадцать промывательныхъ въ одинъ мѣсяцъ, то это не удивительно. Въ дѣйствительности съ пацієнтами поступали еще хуже. У насъ еще есть счетъ аптекаря того времени, который кажется копіей съ записки господина Флёрана. Были двѣ большія противныя партіи въ медицинскомъ факультетѣ, защитники вновь открытаго антимонія и приверженцы прежнихъ средствъ, которыми пользуется и Арганъ. Guy Patin называлъ себя человѣкомъ трехъ S, потому что онъ прописывалъ только „séné, saigner, и sуrop de rose". Особенно кровопусканіе, которое и теперь играетъ такую пагубную роль на югѣ, считалось главнымъ средствомъ противъ всѣхъ болѣзней. Съ истиннымъ фанатизмомъ, подобно вампирамъ, набрасывались врачи на пацієнта. Guy Patin сообщаетъ въ своихъ письмахъ, что онъ вылѣчилъ одну женщину отъ воспаленія въ груди двѣнадцатью кровопусканіями. Когда сынъ его мучится отъ лихорадки, онъ въ короткое время предписываетъ ему двадцать кровопусканій, а одному семилѣтнему ребенку онъ въ четырнадцать дней открывалъ кровь тринадцать разъ. Не иначе поступали его коллеги. Guy Patin упоминаетъ объ одномъ пацієнтѣ, которому по причинѣ ревматизма 64 раза бросали кровь. Конечно, ревматизмъ долженъ былъ пройти, но съ нимъ вмѣстѣ и жизнь! Чего только не лѣчили этимъ средствомъ! Почки болятъ у кого-либо, живо Patin прописываетъ кровопусканіе, у дитяти коклюшъ — опять кровопусканіе. Дофина въ интересномъ положеніи, — докторамъ кажется полезнымъ время отъ времени выпускать у нея порядочное количество крови.

Съ 1652 по 1711 годъ лейбъ-медики короля вели точную книгу о здоровьѣ монарха. Рукопись въ богатомъ томѣ in — folio сохранилась до нынѣшняго времени — и недавно стала извѣстною въ печати. Этотъ дневникъ показываетъ намъ, какимъ маленькимъ былъ иногда могущественный король, и какъ онъ страдалъ въ рукахъ своихъ докторовъ и аптекарей. Его

также досыта угощали лѣкарствами и искусно составленными напитками; такъ и слышится вокругъ него повтореніе рецепта изъ фарса Мольера:

Clysterium donare.
postea seignare.
ensuita purgare,

когда читаешь, что дѣлали съ королемъ въ этомъ отношеніи. Комизмъ такого обращенія еще усиливается тѣмъ. что всѣ дѣйствія совершались съ извѣстною торжественностію. Всему двору давали знать, когда угодно было докторамъ облегчить его величество кровопусканіемъ или другимъ неопаснымъ средствомъ. Такъ какъ король Людовикъ XIV любилъ такъ много покушать, какъ никто иной въ его королевствѣ, то можно себѣ представить, какъ часто дворъ получалъ извѣщеніе о томъ. что великій монархъ долженъ предоставить себя въ распоряженіе недостойныхъ рукъ аптекаря. Чѣмъ болѣе замѣтки названнаго дневника напоминаютъ о человѣческой натурѣ монарха, тѣмъ раболѣпнѣе дѣлается его слогъ. Daquin. одинъ изъ лейбъ-медиковъ, констатируетъ однажды съ удивленіемъ, что у его величества, подобно другимъ смертнымъ. бываетъ насморкъ. когда онъ простужается.

Съ какимъ удовольствіемъ долженъ былъ Людовикъ смотрѣть, какъ осмѣивали на сценѣ его мучителей, потому что. несмотря на неудовольствіе, онъ не осмѣливался противиться ихъ предписаніямъ. Не многіе имѣли смѣлость, подобно Мольеру, даже въ минуты истинной болѣзни и угрожавшей опасности, пренебрегать совѣтомъ доктора. Всѣ суевѣрно довѣрялись даже обыкновеннымъ шарлатанамъ, объѣзжавшимъ страну. Потому мы находимъ у Мольера цѣлый рядъ такихъ докторовъ, творящихъ чудеса. Дровосѣкъ Сганарель очень легко превращается въ доктора; въ комедіи „l'Amour médecin“ одинъ операторъ воспѣваетъ тайную силу своего универсальнаго средства. Клитандръ переодѣвается тамъ докторомъ. какъ и Туанетта въ „Мнимомъ больномъ“ представляетъ странствующаго доктора. Къ какимъ средствамъ прибѣгали тогда. кажется теперь непонятнымъ, хотя и въ настоящее время многіе извлекаютъ выгоды изъ употребленія тайныхъ средствъ и симпатическаго лѣченія. Забавно читать въ одномъ письмѣ Маркизы de Sévigné отъ 13 марта 1671 года. какое средство упо-

требляли противъ водобоязни. Три придворныя дамы королевы были укушены маленькою собачкою, и такъ какъ полагали, что она была бѣшеная, то дамъ послали въ Діеппъ, гдѣ ихъ три раза бросали въ море; эта процедура считалась лучшимъ средствомъ противъ укушенія бѣшеной собаки. Madame de Sévigné безъ жалости относится къ жертвамъ этого лѣченія. „Ah, Zésu! matame de Grignan, l'étranze sose t'être zetée toute nue tans la mer", пишетъ она, передразнивая иностранный акцентъ одной изъ дамъ. Веселая, наслаждающаяся жизнью маркиза находила слова презрѣнія противъ докторовъ только пока была здорова. „Какъ ненавижу я докторовъ! Все ихъ искусство — пустяки!" Но какъ только она заболѣвала, или узнавала о болѣзни кого либо, то спѣшила спросить совѣта у докторовъ. Когда эти господа противорѣчили другъ другу въ своихъ предписаніяхъ, то это доставляло ей сердечное удовольствіе, но она исполняла все, что ей прописывали. Человѣкъ такъ уже созданъ, что въ заботливости о своемъ дорогомъ „я" готовъ употребить самыя глупыя средства, и пока онъ не излѣчится отъ этой слабости, насмѣшка Мольера надъ шарлатанами и ихъ паціентами будетъ всегда современною.

При разсмотрѣніи французскаго общества, какъ оно отражается въ комедіяхъ Мольера, слѣдуетъ обратить вниманіе на общество новаго времени. Женщина занимаетъ у Мольера выдающееся положеніе. Она во всякомъ случаѣ оставалась по закону несовершеннолѣтнею, безправною, какъ и управленіе судьбой дѣтей, особенно дѣвочекъ, вполнѣ предоставлялось на усмотрѣніе отца. Мольеръ часто возставалъ противъ такой тираніи мужчины. Но если женщина по буквальному смыслу закона была безъ власти, то она сумѣла въ тиши упрочить за собою господство инымъ способомъ. Лѣтъ за пятьдесятъ до того времени во Франціи развилась болѣе тонкая общежительность. Женщины болѣе чѣмъ когда-либо давали тонъ въ области хорошаго вкуса, литературы, общежительности, и такой поэтъ, какъ Мольеръ, на жизнь котораго женщины имѣли такое большое вліяніе, то оживляя ее, то стѣсняя, такой поэтъ не могъ не упомянуть объ этой власти и не воздать ей должнаго почтенія.

Если бы не было другого доказательства возрастающаго вліянія, пріобрѣтеннаго женщинами, то достаточно заглянуть

17*

въ литературу, и ея измѣнившійся характеръ укажетъ эту перемѣну. Насколько поэтическія произведенія были прежде часто суровы, мужественны, настолько стали онѣ нѣжнѣе, — но тѣмъ изнѣженнѣе, чѣмъ больше общество подчинялось желанію и вкусу женскаго міра. Какъ чувствительны часто женщины въ пьесахъ Корнеля въ ихъ геройскомъ величіи, и какой важный, строгій духъ одушевляетъ трагедіи этого поэта! Между ними и трагедіями Расина нѣтъ ничего болѣе родственнаго. Въ послѣднихъ любовь — единственная сила и одна истинная страсть; поэтому въ нихъ господствуютъ женщины. Расинъ не случайно особенно великъ въ изображеніи женскихъ лицъ, не случайно его Андромаха, Монима, Ифигенія, Федра, Гофолія стоятъ выше и вышли удачнѣе, чѣмъ всѣ его герои. Расинъ былъ поэтомъ новаго общества, которое передало скипетръ женщинамъ и дало преимущество ихъ образу мыслей и вкусу. Не такъ поразительно, но несомнѣнно оказывается вліяніе женщины въ комедіяхъ Мольера. Вводитъ ли онъ насъ въ высшіе круги или въ мѣщанскія семьи, повсюду показываетъ онъ женщинъ, дающими тонъ и сильными, не смотря на ихъ безправность. Онѣ управляютъ своею красотою и умомъ, и принимаютъ живое участіе во всемъ, что происходитъ. Даже заблужденія ученыхъ женщинъ и „précieuses“ служатъ только доказательствомъ движенія, овладѣвшаго женщинами. Уже возникли въ то время кое-гдѣ робкія идеи объ эмансипаціи. Французское общество было охвачено полнымъ переворотомъ, и приготовлялось господство салоновъ и умовъ (esprits), которое въ восемнадцатомъ столѣтіи было неоспоримо.

У Мольера богатая галлерея женскихъ портретовъ изъ всѣхъ сословій и разнообразнѣйшихъ характеровъ. Онъ развиваетъ весь свой юморъ и талантъ остроумнаго описанія подробностей въ изображеніи преувеличенныхъ, своенравныхъ, властолюбивыхъ или жеманныхъ дамъ, которыхъ онъ выводитъ по порядку въ своихъ комедіяхъ; но онѣ возбуждаютъ нашу симпатію естественностію и простотою, которыми онъ украсилъ нѣкоторыя фигуры дѣвушекъ. Это очаровательныя существа, которыя онъ рисуетъ легкою кистью, всѣ различныя по образу мыслей, всей ихъ жизни, но всѣ восхитительныя по ихъ веселости и любезности. Если одна изъ нихъ лукава и весела, то другая — сама доброта и снисхожденіе. У всѣхъ

тонкое и благородное чувство, пылкій нравъ, истинное образованіе, выигрывающее при свѣтѣ, и между женщинами Мольера есть нѣкоторыя истинно прекрасныя души, какъ Эліанта и Генріэта. Онѣ по своей гармонической природѣ лучшія заступницы за свое время, которое часто слишкомъ поспѣшно осуждаютъ въ чопорности и дурномъ вкусѣ. Что XVII вѣкъ не заслуживаетъ этого упрека, доказываетъ именно Мольеръ, и не онъ одинъ. Ему стоило только смотрѣть открытыми глазами, чтобы найти образцы для женскихъ характеровъ. Онъ даетъ истинные портреты. Хотя ни одна извѣстная дама не сидѣла передъ нимъ, когда онъ писалъ, но его женскія лица удачныя изображенія, передающія характеръ, настроеніе и манеру того времени. Когда мы читаемъ письмо m-me de Sévigné, невольно возстаютъ передъ нами, какъ живыя, отдѣльныя лица Мольера. Она сама, питавшая большое удивленіе къ поэту, по своей живости, естественности и ясному настроенію, походитъ на женщинъ, встрѣчаемыхъ въ его комедіяхъ. Письма ея часто содержатъ мѣста, какъ будто взятыя изъ пьесы Мольера. Поэзія и исторія здѣсь дополняютъ другъ друга, чтобы дать полное представленіе о времени. Нельзя только одного упускать изъ виду. Люди XVII вѣка могли воодушевляться всѣмъ, что казалось имъ великимъ, и чувствовали глубоко, какъ дѣти своего времени. Иногда приходилось имъ страдать отъ тиранніи притворства, какъ доказываетъ исторія жеманницъ („Precieuses“) и тѣхъ дамъ, которые выбирали себѣ въ театрѣ мѣста такія, гдѣ можно было видѣть ихъ слезы. Но они ничего не знали о болѣзненной сентиментальности, которая у позднѣйшихъ поколѣній слыла за признакъ истиннаго человѣколюбія, а у новѣйшихъ поколѣній затрудняетъ сужденіе о произведеніяхъ прежнихъ авторовъ. Женщины во время Мольера ничего не знали о мечтательности и сентиментальности; онѣ не терялись въ неясномъ романтизмѣ, чтобы считаться поэтичными, и не стремились казаться интересными своею міровою скорбью; но онѣ отъ того были не менѣе привлекательны и много любезнѣе. Возрастающая популярность Мольера хорошій признакъ; она доказываетъ, что и настоящее время умѣетъ цѣнить простое и естественное чувство.

Лотейсенъ.

Тартюфъ Мольера.

Лицемѣріе старо, какъ міръ, и пройдетъ только вмѣстѣ съ нимъ; поэтому въ литературѣ всѣхъ народовъ изображеніе святоши выводится въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ. Во Франціи, уже въ XIII вѣкѣ Рутебефъ возсталъ противъ лицемѣрныхъ фарисеевъ, а скептикъ Jean de Meung вывелъ въ своемъ „Roman de la rose", между другими аллегорическими фигурами, также и „Faux-Semblant". Jean de Meung разсказываетъ въ своей поэмѣ, какъ богъ Амуръ со своими баронами осаждаетъ госпожу Ревность въ ея замкѣ. „Faux-Semblant" также вступаетъ въ число воиновъ Амура, но только затѣмъ, чтобы ихъ обработать по-своему. Повидимому поэтъ мѣтитъ въ этой аллегоріи на нищенствующихъ монаховъ, такъ какъ Faux-Semblant въ своихъ проповѣдяхъ внушаетъ постъ и воздержаніе, а самъ живетъ очень хорошо. Другимъ предписываетъ онъ нищету, а самъ собираетъ деньги, гдѣ только можетъ. Онъ поражаетъ своихъ противниковъ сзади, такъ что они не видятъ поразившую ихъ руку. Онъ сердится, когда ему совѣтуютъ работать, и восклицаетъ:

Viel lieber will ich plärren vor den Leuten,
Und mit dem Kleid der Heuchelei mich decken,
Um nur mein falsches Thun recht zu verstecken.

„Горздо охотнѣе буду я хныкать передъ людьми и, подъ одеждою лицемѣрія, постараюсь скрыть мои притворные, неправильные поступки".

Мольеру было извѣстно стихотвореніе, а также и сатиры Mathurin Régnier's, страннаго, проницательнаго и отличающагося живою характеристикою, поэта временъ Генриха IV. Одна изъ наиболѣе извѣстныхъ его сатиръ носитъ заглавіе „Macette". Она разсказываетъ, какъ одна старая лицемѣрная женщина, Macette, посѣщаетъ молодую дѣвушку, возлюбленную поэта. У Масетты было бурное прошедшее, но, достигнувъ зрѣлаго возраста, она разыгрываетъ кающуюся грѣшницу, и

Weihwasser nur vergiesst ihr reuig Auge.

Съ набожнымъ возгласомъ „Ave Maria!" входитъ она въ комнату дѣвушки и привѣтствуетъ ее благочестивыми словами:

Gott segne und behüte dich, Geliebte!

Но мало-по-малу обращеніе ея измѣняется, слова ея становятся безстыдными (наглыми) и открывается, что она сводница и живетъ въ услуженіи у одного развратника. Она, своими софизмами, старается склонить дѣвушку:

Verborgne Sünde ist schon halb vergeben!

Этотъ стихъ каждый разъ слышался Мольеру, когда онъ въ тревожной большой сценѣ четвертаго акта своего «Тартюфа" заставляетъ соблазнителя говорить:

Was nicht bekannt wird, nenn' ich kein Vergehn,
Denn Anstoss gibt nur, was die Welt erfährt;
Wer im Verborg'nen sündigt, sündigt nicht.

Между образцами, которые могли быть извѣстны Мольеру, мы должны назвать еще комедію Pietro Aretino „Лицемѣръ". Господинъ „Лицемѣръ" (Messer Ipocrito) втирается въ одно семейство и вскорѣ ему удается стать въ немъ полнымъ хозяиномъ. Онъ самъ говоритъ про себя, что онъ лицемѣръ, и когда ему удается обмануть людей, то онъ находитъ въ этомъ только доказательство своего ума. Въ то время, когда онъ въ монологѣ предается такимъ размышленіямъ, его застаетъ другое лицо. Тотчасъ измѣняется его обращеніе, и онъ говоритъ, какъ бы въ молитвѣ: „Neque in ira tua corripias me". Противъ ожиданія однако итальянская пьеса оканчивается веселымъ образомъ. Messer Ipocrito спасаетъ семейство изъ затруднительныхъ обстоятельствъ, и его власть надъ нимъ не только укрѣпляется тѣмъ, но становится почти законною. Здѣсь не только не снимаютъ маску со святоши, но еще награждаютъ его.

Отдѣльныя сцены Мольеровскихъ пьесъ содержатъ еще воспоминанія о Бокаччіо и о Скарронѣ. Но едва ли можно принимать во вниманіе источники, изъ которыхъ черпалъ Мольеръ, если считать „Тартюфа" поэтическимъ произведеніемъ. Въ немъ Мольеръ вполнѣ оригиналенъ. И характеръ лицемѣра представилъ онъ рѣзче и послѣдовательнѣе, чѣмъ его предшественники, какъ и вообще въ тонкости характеристики нигдѣ не достигъ онъ подобной высоты. Лица въ „Тартюфѣ" какъ будто отлиты цѣликомъ. Ничего не достаетъ для ихъ пониманія, но и нѣтъ ничего лишняго. Драма развивается въ строгой послѣдовательности. Оргонъ богатый, знатный человѣкъ,

который во время войнъ Фронды мужественно стоялъ за права короля. Домъ его гостепріимно открытый, у него танцуютъ и проводятъ время въ пріятной общественности. Но онъ ограниченнаго ума, и весь въ рукахъ Тартюфа, котораго онъ нѣкогда принялъ къ себѣ бѣднымъ. Онъ-то и есть хозяинъ въ домѣ. „Онъ все контролируетъ!" восклицаетъ Дорина, болтливая субретка, и съ нимъ вошло раздѣленіе въ счастливое до той поры семейство. Онъ держитъ себя очень смиренно, объявляетъ себя умершимъ для интересовъ здѣшняго міра и успѣваетъ своими наущеніями подавить въ сердцѣ Оргона каждое естественное чувство".

Wer seinen Lehren folgt, lebt ruh'gen Herzens.
Ein Düngerhaufe scheint ihm diese Welt.
In seinem Umgang werd' auch ich verwandelt,
Er lehrt mich, nichts mehr in mein Herz zu schliessen,
Von jeder Freundschaft meinen Sinn zu lösen.
Wenn mir der Tod jetzt Bruder, Kinder, Mutter
Und Gattin raubte, gält es mir nicht — so viel!

И дѣйствительно, онъ зашелъ такъ далеко, что уже ничего не видитъ и не слышитъ, кромѣ того, что имѣетъ отношеніе къ Тартюфу, и въ этомъ трогаетъ его каждая мелочь. „Le pauvre homme!" то и дѣло восклицаетъ онъ, когда Дорина, съ злымъ умысломъ, сообщаетъ ему, какъ вкусно кушалъ Тартюфъ и какъ сладко спалъ. Планъ Тартюфа ясенъ. Онъ хочетъ посредствомъ брака съ Маріанной, дочерью Оргона, овладѣть большимъ состояніемъ. Такъ какъ онъ находитъ противника въ братѣ Маріанны, Дамисѣ, то онъ хлопочетъ о томъ, чтобы поссорить его съ отцомъ и изгнать изъ дому. Тогда наслѣдство безраздѣльно перейдетъ къ нему. Но, противъ его ожиданія, у жены Оргона и у Маріанны онъ находитъ полное и рѣшительное къ нему отвращеніе. Одна г-жа Пернелль, мать Оргона, еще на его сторонѣ. Потому онъ долженъ достигнуть цѣли окольнымъ путемъ. Оргонъ женатъ во второй разъ, и Тартюфъ затѣваетъ дьявольское намѣреніе соблазнить молодую хорошенькую жену своего довѣрчиваго друга и благодѣтеля. Если это ему удастся, то не только чувственность его одержитъ еще одну побѣду, но жена будетъ въ его рукахъ, и дальнѣйшіе планы его не будутъ ошибочными.

Болѣе полной обрисовки характера нельзя найти ни въ одномъ

драматическомъ произведеніи на всемъ свѣтѣ, хотя иныя драмы болѣе эффектны и болѣе дѣйствуютъ на чувство. Тартюфъ никогда не говоритъ, что онъ лицемѣръ, но всѣ его дѣйствія выдаютъ его. Въ искусствѣ, съ которымъ Мольеръ умѣетъ направить вниманіе на него, прежде его выхода, видна вся его геніальность. Въ двухъ первыхъ явленіяхъ дѣло идетъ только о Тартюфѣ, но самъ онъ не показывается. О немъ говорятъ, защищаютъ или осуждаютъ его, и весь его характеръ стоитъ уже ясно передъ нами, прежде чѣмъ мы его видѣли. Наше вниманіе напряжено въ высшей степени, но онъ выходитъ только въ третьемъ дѣйствіи. Хотя намъ кажется, что мы его знаемъ, но онъ поражаетъ насъ каждымъ своимъ словомъ.

> Heb meine Geissel auf, mein här'nes Hemd,
> Und bete, Laurent, dass dich Gott erleuchte!

приказываетъ онъ громко своему слугѣ. Такой дерзкой комедіи никто не ожидалъ, — и тѣмъ сильнѣе производимое этою выходкой впечатлѣніе. Когда затѣмъ Дамисъ подслушиваетъ его при первомъ его объясненіи въ любви и доноситъ на него Оргону, онъ держитъ себя при этомъ съ истинно дьявольскимъ лукавствомъ. Онъ объявляетъ, что не будетъ оправдываться. Оргонъ можетъ вѣрить доносчику. Такія испытанія благочестивый человѣкъ долженъ принимать спокойно, потому что ихъ Богъ посылаетъ. Онъ объявляетъ себя великимъ грѣшникомъ, заслуживающимъ, чтобы его прогнали. Его самоуниженіе, какъ онъ и ожидалъ, увеличиваетъ только удивленіе Оргона. Обманутый человѣкъ, въ своемъ ослѣпленіи, отвергаетъ своего сына, записываетъ все свое состояніе на имя Тартюфа, чтобы доказать ему свою безграничную любовь и свое полное довѣріе. Тартюфъ видитъ себя у цѣли скорѣе, чѣмъ ожидалъ. Но онъ хочетъ еще послѣдняго удовлетворенія, — восторжествовать надъ честью Эльмиры. Послѣднее предпріятіе его рушится. Сцена, въ которой онъ хочетъ соблазнить Эльмиру, и въ которой наконецъ срываютъ съ него маску, — эта сцена отличается рѣдкою смѣлостью. Она движется по линіи, за которою уже начинается фарсъ, и неловкое слово могло бы уничтожить все впечатлѣніе; она остается серіозною, драматичною и напряженною до конца. Тартюфъ говоритъ въ этой сценѣ со всѣмъ жаромъ чувственной страсти, со всѣми ухищреніями адской казуистики. Разсужденія, выражаемыя

Эльмирою, онъ считаетъ достойными презрѣнія, какъ смѣшная боязнь:

> Der Himmel wehrt uns zwar so manche Freude:
> Doch ist es leicht mit ihm sich abzufinden,
> Denn nach Bedarf gibt's eine Wissenschaft,
> Die dem Gewissen weitern Spielraum gibt,
> Und die uns lehrt, dass selbst die böse That
> Gerecht erscheint, sobald das Ziel nur gut.

Здѣсь обнаруживается іезуитизмъ во всей полнотѣ, и въ стихахъ выражается обвиненіе самаго страшнаго рода. Еще ранѣе Тартюфъ обѣщалъ Эльмирѣ „любовь" безъ скандала и наслажденіе безъ заботы, если только она хочетъ его послушать; теперь онъ опять увѣряетъ ее, что беретъ весь грѣхъ на себя.

> Ich übernehme die Verantwortung,
> Die Schuld sei mein!

Дальнѣйшій ходъ пьесы извѣстенъ. Разгнѣванный Оргонъ прогоняетъ Тартюфа изъ своего дома, который при этомъ показываетъ себя истиннымъ врагомъ семейства. Онъ вышелъ бы побѣдителемъ изъ борьбы, и Оргонъ былъ бы разоренъ, если бы король не вступился въ дѣло и не уничтожилъ бы дарственную запись Оргона на имя Тартюфа. Заключеніе слабо, какъ видно, потому что не вытекаетъ изъ внутренней необходимости. Въ этомъ вмѣшательствѣ королевской власти, которое дало поводъ къ сочиненію гимна Людовику XIV, виденъ политическій шагъ Мольера, желавшаго склонить короля въ пользу своей пьесы. Это возможно, хотя съ другой стороны слѣдуетъ сказать, что такое нарушеніе закона королемъ въ дѣйствительности бывало, и для современниковъ не казалось такимъ предосудительнымъ, какъ для насъ.

Одинаково съ изображеніемъ Тартюфа удалось представленіе другихъ лицъ. Такъ прежде всѣхъ madame Pernelle лучше всѣхъ охарактеризована въ каждомъ ея словѣ. Старая женщина еще бодра, полна жизни, вспыльчива, горяча. Ранѣе она должно быть вела строгій порядокъ въ домѣ и слабость ея сына частію этимъ объясняется. Преклонный возрастъ не смягчилъ ея злости и строптивости, и она умѣетъ каждому члену семейства сказать что-нибудь непріятное. Ограниченнаго

ума, она дольше всѣхъ держитъ сторону Тартюфа. Она не хочетъ даже вѣрить увѣреніямъ своего сына; только угрожающая катастрофа заставляетъ ее задуматься, и только вмѣшательство полиціи убѣждаетъ ее. Если madame Pernelle нельзя назвать любезною, зато Эльмира представлена какъ тонкая свѣтская дама; но характеръ ея немного безцвѣтенъ. Она относится безучастно къ тому, что происходитъ въ ея домѣ до тѣхъ поръ, пока не видитъ опасности для себя. Тартюфъ никогда не могъ бы стать такимъ сильнымъ, если бы она была энергичнѣе, и пріобрѣла бы болѣе вліянія на своего мужа. Всѣ эти черты тонко разсчитаны и отличаются большою психологическою правдою. Совершенно иной характеръ виденъ въ Маріаннѣ, тихой, кротко говорящей дочери Оргона. Она всегда была послушна своему отцу, что признаетъ самъ Оргонъ; и когда она помолвлена за Тартюфа, кромѣ просьбъ и слезъ, у нея нѣтъ ни одного слова сопротивленія. Бабушка ея поэтому говоритъ ей въ обычномъ рѣзкомъ тонѣ:

. . . . . . Du spielst den Engel,
Und thust als ständst du fern von aller Welt;
Allein man kennt die stillen Wasser schon,
Und Gott mag wissen, was du heimlich treibst.

Что madame Pernelle вѣритъ Тартюфу и видитъ въ Маріаннѣ лицемѣрку, это особенно замѣчательно. Свѣтлый элементъ представленъ въ пьесѣ въ лицѣ Дорины; у нея свѣжій естественный умъ, остроуміе и легкая рѣчь, такъ что она выходитъ самой рѣшительной противницей Тартюфа. Она прежде всѣхъ разгадала его и насмѣхается надъ нимъ безпрестанно.

Какъ высоко Гёте цѣнилъ произведенія Мольера и въ особенности „Тартюфа“, это извѣстно. Въ откровенномъ восхищеніи называлъ онъ послѣднее произведеніе „великимъ образцомъ“. (Разговоры съ Эккерманомъ, 26 іюля 1826 года). „Подумайте только“, прибавилъ онъ, о первой сценѣ, что это за изложеніе! Все тотчасъ, съ самаго начала въ высшей степени значительно и даетъ право заключить, что далѣе будутъ вещи еще важнѣе. Изложеніе Лессинга въ Миннѣ фонъ Барнгельмъ также превосходно, но такое, какъ въ Тартюфѣ, только одно на свѣтѣ; оно самое лучшее и самое великое, изъ всего что въ этомъ родѣ произведено“. Сужденіе Гёте много вѣситъ,

и указываетъ на одно изъ главныхъ преимуществъ пьесы. Первая сцена перваго акта излагаетъ вполнѣ ясно все положеніе, знакомитъ со всѣми лицами пьесы и отличается необыкновенною силою. Все въ ней движеніе и жизнь. Задача поставлена съ самаго начала, и видно уже какая борьба будетъ происходить въ послѣдующихъ актахъ. При всемъ своемъ величіи произведеніе сохраняетъ простоту. Мольеръ не показываетъ Тартюфа въ центрѣ всей сѣти мрачнаго свойства предпріятій, какъ неминуемо сдѣлали бы новѣйшіе писатели. Онъ работаетъ простыми средствами и показываетъ испорченность лицемѣрнаго интригана въ одномъ отдѣльномъ случаѣ. Вниманіе зрителя такимъ образомъ сосредоточено, и психологическій этюдъ дѣлается глубже и тоньше.

Когда же „Тартюфъ" наконецъ послѣ преодолѣнія многихъ препятствій побѣдоносно вошелъ на сцену, лицемѣріе не чувствовало себя отъ того въ опасности, и процвѣтало послѣ того еще пышнѣе прежняго. При дворѣ его вліяніе становилось все болѣе замѣтнымъ, пока наконецъ не достигло полнаго господства. Это случилось, когда Людовикъ XIV втайнѣ обвѣнчался съ маркизою де Maintenon, вдовѣ поэта Скаррона. Подъ вліяніемъ этой женщины измѣнилось обращеніе короля, а съ этимъ и всей знати. Не было ли это милостью судьбы, что Мольеръ опустился въ могилу прежде наступленія этого мрачнаго времени? Онъ бы долженъ былъ молчать и быть довольнымъ, если бы его только не преслѣдовали. Къ концу столѣтія, когда духовная жизнь Франціи замѣтно обѣднѣла, La Bruyère написалъ свои „Характеры" которые равно замѣчательны мѣткостью наблюденія и вѣрностію обрисовки. Въ его галлереѣ должно было находиться изображеніе скрытнаго человѣка. „Капризный человѣкъ при королѣ-атеистѣ былъ бы атеистомъ", говоритъ La Bruyère въ своей главѣ о модѣ, и разсказываетъ немного дальше о смиренномъ лицемѣрѣ Онуфріи, не безъ скрытой критики на Тартюфа. Онуфрій не возглашаетъ о власяницѣ и дисциплинѣ плети, его признали бы такимъ образомъ за того, что онъ есть на самомъ дѣлѣ, за лицемѣра. Но онъ такъ поступаетъ, что всѣ должны думать, что онъ носитъ вретище и бичуется. Когда Онуфрій поймалъ богатаго человѣка въ свои сѣти, и получаетъ отъ него большія выгоды, онъ не ухаживаетъ за его женою. Онъ скорѣе убѣжалъ бы отъ нея и оставилъ бы ей свой плащъ. Онъ также не вти-

рается никогда въ такое семейство, гдѣ есть сынъ и дочь, которыхъ слѣдуетъ обезпечить, такъ какъ тамъ онъ находитъ слишкомъ сильныя, неоспоримыя права, которыя онъ не можетъ затронуть безъ того, чтобы не возбудить подозрѣнія, — именно то, чего онъ болѣе всего боится. Онъ угрожаетъ всегда боковымъ родственникамъ. „Онъ страшенъ двоюроднымъ братьямъ и сестрамъ, племянникамъ и племянницамъ, онъ льстецъ и компаніонъ всѣхъ разбогатѣвшихъ дядей".

Замѣчаніе La Bruyère правильно, его разсказъ о благочестивомъ лицемѣрѣ вездѣ мѣтокъ. Если онъ хотѣлъ этимъ доказать, что Тартюфъ невѣрно описалъ, въ этомъ онъ ошибся. Съ тонкимъ тактомъ Sainte-Beuve указалъ на требованія публики относительно драмы, которыя въ самой основѣ отличаются отъ тѣхъ, какія спокойный читатель получаетъ отъ книги. Перспектива сцены требуетъ, по его справедливому мнѣнію, скоро-дѣйствующаго впечатлѣнія. Но его выводы едва ли могли успѣшно защитить Мольера, если бы критика La Bruyère была вполнѣ основательна, но намъ кажется, что это не такъ. Почему это долженъ быть только одинъ родъ лести, между тѣмъ какъ другіе пороки такъ различно обнаруживаются? Люди, подобные Тартюфу или Онуфрію, въ выборѣ своихъ средствъ соображаются съ обстоятельствами. Съ разсудительными людьми они изберутъ болѣе тонкій способъ дѣйствія, о какомъ говоритъ La Bruyère; съ людьми тупыми имъ нужны болѣе сильные пріемы. Когда далѣе La Bruyère утверждаетъ, что искатель наслѣдства ищетъ бездѣтныхъ людей, то онъ правъ. Но Тартюфъ не обыкновенный искатель наслѣдства. Онъ хочетъ втереться въ семейство Оргона, чтобы еще при жизни его главы овладѣть его состояніемъ. Что онъ увлекается и преслѣдуетъ жену Оргона своими предложеніями, это можетъ быть ошибкою его политики, но не ошибкою писателя, потому что въ этой новой чертѣ Тартюфъ открываетъ свою безграничную низость. Увѣренный въ достиженіи полной власти, онъ на минуту упускаетъ изъ виду благоразуміе и тѣмъ подаетъ своимъ противникамъ давно желанный ими случай, чтобы сорвать съ него маску. Все это столько же истинно, сколько драматично. Но самое лучшее доказательство истины характеристики и великое значеніе комедіи состоитъ въ свѣжести, которую она сохраняетъ до настоящаго времени. И теперь еще „Тартюфъ"

служитъ украшеніемъ французскихъ репертуаровъ, и въ вѣчной борьбѣ между просвѣщеніемъ и глупостью Мольеръ всегда остается борцомъ за духовное преуспѣяніе.

Лотейсенъ.

Мѣсто Мольера въ исторіи комедіи.

Увѣнчанный славою, но истощенный безпрерывными спорами и изнуренный прежде времени, сошелъ Мольеръ въ могилу. Но его произведенія пережили его. Ночная процессія. проводившая тѣло поэта къ мѣсту его послѣдняго упокоенія, указала въ то же время моментъ, съ котораго началась справедливая оцѣнка его достоинствъ. Теперь только узнали, чѣмъ владѣли въ почившемъ. Слава простого комедіанта, которому даже отказали въ церковномъ погребеніи, возрастала болѣе и болѣе, и потомство справедливо удостоило поставить Мольера на ряду съ величайшими сынами Франціи.

Такъ является вопросъ, какое мѣсто въ исторіи комедіи занимаетъ Мольеръ? Мольеръ былъ послѣднимъ выдающимся поэтомъ прежней комедіи, силу которой онъ постигъ въ полномъ ея значеніи: онъ еще разъ доказалъ это въ своихъ фарсахъ. Онъ сумѣлъ снова оживить вымирающій родъ произведеній и своимъ талантомъ къ тонкой характеристикѣ снова сдѣлалъ юными застоявшіяся ихъ фигуры. Съ какою проницательностію онъ при этомъ поступилъ, видно изъ сравненія съ другими фарсами того времени. До него съ особымъ пристрастіемъ выводился на сцену „капитанъ", храбрый на словахъ солдатъ. Но эта роль стала уже несовременною. При Людовикѣ XIV французское дворянство хотя отличалось попрежнему блестящею храбростію, но уже не славилось буянствомъ, какъ было въ прежнее время. Къ королю въ Версали представлялись въ придворномъ платьѣ, а не въ военномъ мундирѣ. и потому напрасно искать у Мольера фигуру, подобную капитану. Но Мольеръ создалъ еще новый родъ комедіи, который сохранился до нашего времени. и въ которомъ онъ выступилъ прямо искуснымъ мастеромъ своего дѣла. Не случайно до основанія измѣнилъ онъ прежнюю комедію. но по зрѣлому обсужденію. Съ яснымъ взглядомъ на дѣло, открылъ онъ. что задача комедіи состоитъ въ томъ. чтобы слу-

жить зеркаломъ своему времени и представить въ вѣрныхъ поэтическихъ образахъ слабости людей, ихъ жизнь и дѣятельность. Онъ не признавалъ за комедіей нравственной цѣли и не думалъ своею насмѣшкою избавить людей отъ ихъ ошибокъ. Но такъ какъ онъ смотрѣлъ на жизнь проницательнымъ и яснымъ взоромъ, то видѣлъ за событіями обыкновенной жизни серьезную подкладку. То, что другимъ драматическимъ писателямъ давало сюжетъ для болѣе или менѣе веселой сцены, то у Мольера принимало часто значеніе задачи. Его комедія получила поэтому высшее нравоучительное положеніе, нисколько не теряя въ живости и не отступая отъ истины. Онъ затрогивалъ самые трудные вопросы, волновавшіе его время, но всегда какъ поэтъ, и въ поэтической формѣ. Такъ сталъ онъ основателемъ новой комедіи и драмы. Новѣйшая нравоучительная комедія французовъ, появившаяся во время второй имперіи, отличается отъ Мольеровской только манерой изложенія, но вполнѣ согласна съ нимъ въ основной мысли о задачѣ театра. Согласно съ этимъ мы различаемъ въ поэзіи Мольера два главныя направленія: манеру прежней комедіи и новую комедію. Къ первому роду относятся многіе фарсы и піесы съ интригою, „l'Étourdi", „le Dépit amoureux", „Sganarelle", „le Mariage forcé", „l'Amour médecin", „le Médecin malgré lui", „George Dandin", „M. de Pourceaugnac", „les Fourberies de Scapin".

„Амфитріона" и „Психею„ можно причесть сюда же, такъ много онѣ отличаются отъ другихъ пьесъ. Къ новѣйшему роду относятся: „les Precieuses", „l'École des maris", „l'École des femmes", „les Fâcheux", „la Critique de l'École des femmes", l'Impromptu de Versailles", „Don Juan", „le Misanthrope", „Tartuffe", „l'Avare", „le Bourgeois gentilhomme", „la Comtesse d'Escarbagnas" „les Femmes savantes", „le Malade imaginaire", по истинѣ довольно большая галлерея самыхъ разнообразныхъ произведеній, которыя всѣ встрѣчаются въ одномъ стремленіи. Они разсказываютъ про свое время съ его полною противорѣчій воинственною, интересною жизнью. Даже въ пьесахъ, вдохновленныхъ древними образцами, чувствуется тотъ же новый духъ. Это видно между прочими въ „École des maris". Достаточно было легкое измѣненіе въ планѣ оригинала, чтобы измѣнить весь характеръ: изъ легкой сатирической пьесы, въ которой Теренцій доказы-

валъ, что всякій способъ воспитанія дуренъ. Мольеръ сдѣлалъ драму, которая заступается за свободу женщинъ и за семейство. Естественно, что въ этихъ пьесахъ второго рода встрѣчаются разнообразные отголоски пьесъ перваго рода. Фарсы изобилують чертями, относящимися къ нравоописательной комедіи. Только въ большихъ драмахъ, въ „Мизантропѣ" и „Тартюфѣ", не находимъ никакого слѣда древняго рода пьесъ.

Мольеръ не былъ бы писателемъ независимымъ, съ умомъ, лишеннымъ предразсудковъ, если бы переходилъ систематически отъ одного рода къ другому. Ничто не было отъ него такъ далеко, какъ сухая теорія. Онъ черпалъ прямо изъ жизни и писалъ согласно своему настроенію, требованіямъ его театра, или двора. Несправедливо осуждали его за то, что онъ до конца оставался вѣренъ фарсу, и Буало, рѣшительно принявшій его сторону впослѣдствіи, былъ причиною несправедливаго и ошибочнаго приговора по этому вопросу. Онъ жаловался въ своемъ „Art Poétique" (III, 399), что Мольеръ опять унизилъ себя тѣмъ, что вывелъ на сцену Скапена, тогда какъ онъ уже по своимъ комедіямъ занялъ высокое мѣсто въ литературѣ. Такъ какъ онъ совѣтовалъ Мольеру не выступать актеромъ, то требовалъ отъ него, чтобы онъ оставилъ фарсъ, какъ низкій родъ произведеній, и посвятилъ бы себя исключительно высшей нравоописательной комедіи. Но хотя онъ имѣлъ право предпочитать „Мизантропа" такой шуткѣ, какъ Скапенъ, все же онъ ошибался, упрекая поэта за эту пьесу. Міръ долженъ былъ иначе отражаться въ умѣ Мольера и въ головѣ систематически настроеннаго Буало. Намъ кажется, что и въ Скапенѣ виденъ поэтъ. Удавшійся фарсъ имѣетъ свое достоинство, какъ каждое произведеніе, соотвѣтствующее своей задачѣ. Мольеръ боролся противъ предразсудка и долженъ былъ бы подчиниться предразсудку, если бы поддался тщеславію, внушавшему, что онъ сталъ инымъ человѣкомъ, и что фарсъ для него уже не годится. Такъ, возведенная въ дворянство глупость отказывается отъ своего прошедшаго. Мольеръ этого не сдѣлаетъ. Людей, подобныхъ ему, слѣдуетъ принимать въ полной ихъ жизни; и слабости ихъ имъ принадлежатъ. Мольеръ написалъ много прекраснѣйшихъ пьесъ и много лѣтъ утомлялъ себя борьбою за нихъ. Для него было облегченіемъ писать иногда легкія пьесы, которыя не имѣютъ особой тенденціи и отличаются простою веселостію. Напо-

мним слова Линдау, что Мольеръ самый субъективный изо всѣхъ драматическихъ поэтовъ, потому что эта мысль болѣе, чѣмъ какая-либо, представляется при разборѣ главныхъ произведеній. Линдау указываетъ на то, что хотя поэтъ не представляетъ въ нихъ самого себя, но что онъ приписываетъ отдѣльнымъ лицамъ собственныя чувства, и въ нѣкоторыхъ изъ самыхъ важныхъ сценъ даже олицетворяетъ себя. Но съ такимъ же правомъ можемъ мы хвалить объективность Мольера. Хотя онъ въ отдѣльнымъ мѣстахъ какъ будто высказываетъ собственныя чувства и въ нѣкоторыхъ изъ его фигуръ течетъ кровь его сердца, но эти лица не говорятъ ни одного слова, не соотвѣтствующаго ихъ положенію. Рядомъ съ этими лицами создалъ онъ множество разнообразнѣйшихъ типовъ характеровъ, поражающихъ своею истиною и доказывающихъ у Мольера знаніе человѣческаго сердца. Только Шекспира можно въ этомъ сравнить съ нимъ. Какъ у послѣдняго, у Мольера всегда представлена полная историческая жизнь. Героямъ своихъ пьесъ, Тартюфу, Гарпагону или Журдену, и страстямъ ихъ онъ не противопоставляетъ людей съ холоднымъ разсудкомъ, которые прекрасно проповѣдывали бы публикѣ мораль пьесы. Для этого онъ слишкомъ хорошо понималъ тайну драматическаго дѣйствія. Онъ зналъ, что каждое дѣйствіе вызываетъ противодѣйствіе, и что въ обращеніи со стойкими характерами очень легко созрѣваютъ противоположные, не менѣе односторонніе. Такъ мы находимъ рядомъ со скупымъ Гарпагономъ расточительнаго Клеанта, рядомъ съ господиномъ Журденомъ графа Доранта, представителя тогдашней jeunesse dorée. Человѣкъ, подобный Журдену не выноситъ правды и попадаетъ въ руки безсовѣстныхъ пройдохъ. Мнимый больной возбуждаетъ презрѣніе своего брата ко всей медицинской наукѣ; Мизантропу противопоставленъ свѣтскій человѣкъ, и, въ первомъ изданіи Тартюфа, зять Оргона, Клеантъ, говоритъ какъ вольнодумецъ. Если въ позднѣйшихъ изданіяхъ пьесы онъ говоритъ примирительнѣе, то это было уступкою, вынужденною обстоятельствами.

Мольеръ соединяетъ въ себѣ многія качества, которые другимъ писателямъ даются въ одиночку. Рядомъ съ неистощимымъ юморомъ и рѣдкимъ знаніемъ человѣческаго сердца владѣетъ онъ искусствомъ быстраго веденія драматическаго дѣйствія, тайною, съ легкими средствами, достигать на сценѣ

большаго впечатлѣнія. Всѣхъ этихъ способностей недостаточно было бы, чтобы возвысить его до недосягаемаго искусства въ комедіи, если бы онъ не былъ одаренъ истиннымъ поэтическимъ вдохновеніемъ, глубокою серьезностью и пылкою страстью. Онъ далъ своимъ произведеніямъ не только силу правды, сообщилъ имъ поэтическое достоинство, глубину мыслей и теплоту чувства, но украсилъ ихъ юношескою свѣжестью, которая сохраняетъ ихъ при всѣхъ перемѣнахъ времень. Притомъ онъ владѣлъ языкомъ какъ немногіе. Конечно, въ пьесахъ, которыя онъ писалъ поспѣшно, встрѣчается нѣкоторая жесткость и даже многіе неправильные обороты. Но въ главныхъ произведеніяхъ, которыя онъ тщательно обработалъ, онъ поражаетъ силою и легкостью своихъ стиховъ, столько же, сколько и богатствомъ и разнообразіемъ своего цвѣтистаго языка. Не такой гладкій, какъ у нѣкоторыхъ его современниковъ, языкъ его отличается особенною свѣжестью, а въ своей непринужденности сильнѣе выдающеюся оригинальностію. Его рѣчь смѣла и нѣкоторыя выраженія намъ, людямъ новѣйшаго времени, кажутся грубыми. И однако Мольеръ и въ этомъ отношеніи былъ сдержаннѣе другихъ комическихъ писателей его времени.

Мольеръ былъ реалистомъ въ лучшемъ значеніи этого слова. Онъ искалъ въ реализмѣ правды въ характерахъ, не такъ какъ его послѣдователи новѣйшаго времени — въ боязливомъ копированіи мелкихъ житейскихъ случаевъ, въ точномъ разсказѣ ежедневныхъ происшествій въ салонѣ. Большими штрихами обрисовываетъ онъ свои образы, и повсюду у него здоровая естественность чувства и мысли. Онъ всегда ясенъ, всегда господинъ каждаго слова, каждаго движенія, одинаково въ страстныхъ и веселыхъ сценахъ. Въ XVII столѣтіи вообще не знали ни туманныхъ мечтательныхъ чувствъ, ни болѣзненной меланхоліи, которая сама себя не понимаетъ, а Мольеръ, конечно, былъ самымъ яснымъ умомъ своего времени. Потому у него нѣтъ расплывчатыхъ рѣчей, но онъ прямо идетъ къ цѣли. Его лица не теряются въ общихъ мѣстахъ, въ отвлеченностяхъ и сентенціяхъ, которыя могутъ пустить пыль въ глаза, хотя и неумѣстны. Лучшимъ доказательствомъ живого языка его пьесъ служитъ множество особенныхъ оборотовъ и выраженій, получившихъ почти значеніе пословицъ. Надо вспомнить только слова Сганареля (въ „Amour médecin“): „Vous ête-

orfèvre, M. Iosse", рѣзкое возраженіе madame Pernelle (въ „Тартюфѣ") „Et je ne mâche point ce que j'ai sur le coeur". Что господинъ Журденъ „уже сорокъ лѣтъ говоритъ прозой, самъ не зная того", это также часто повторяется, какъ жалостливый возгласъ Оргона „le pauvre homme!" когда онъ слышитъ, какъ хорошо живется Тартюфу. Это стремленіе къ реальной правдѣ не исключаетъ у истиннаго поэта идеальнаго чувства. Мольеръ также носилъ въ своемъ сердцѣ высокій идеалъ, вѣру въ истиннаго, чистаго человѣка. Онъ не проповѣдывалъ этого прямо, не влагалъ разсужденій въ уста своихъ лицъ, но, то въ шуткѣ, то серьезно, всегда ставилъ идею просвѣщенія выше варварства. Онъ стоитъ за семью противъ угнетенія и грубости, за свободу совѣсти противъ фанатизма, за дружбу и правду противъ лжи и лицемѣрія.

Изъ произведеній Мольера выдаются три по духу и смѣлости ихъ идей и по глубинѣ ихъ чувства — это „Тартюфъ", „Донъ Жуанъ" и „Мизантропъ".

Лотейсенъ.

Буало.

Николай Депрео (Despreaux) Буало родился въ предмѣстіи Парижа 1 ноября 1636 г.; онъ былъ одиннадцатымъ изъ пятнадцати дѣтей одного мелкаго чиновника, человѣка очень суроваго, къ дѣтямъ жестокаго, практичнаго, сумѣвшаго на ничтожной должности нажить порядочный капиталецъ. Съ величайшею радостью Буало разстался съ родительскимъ домомъ и поступилъ въ школу, гдѣ получилъ порядочное классическое образованіе. Окончивъ курсъ, онъ, по желанію отца, занялся адвокатурой; когда же отецъ его умеръ, его доля наслѣдства оказалась настолько значительною, что онъ могъ отказаться отъ юриспруденціи и заняться одной литературою.

Лѣтъ 20 назадъ было въ модѣ позорить Буало, какъ главу крайне несимпатичной литературной школы; его представляли педантомъ въ дѣлѣ поэзіи, а поэзія, именно, менѣе всего терпитъ педантизмъ; его считали родоначальникомъ похвальныхъ одъ, низведшихъ лирику до лакейства, человѣкомъ крайне мелочнымъ, тупымъ и ограниченнымъ. Теперь можно снять съ него такія обвиненія: въ ряду другихъ дѣятелей XVII ст.

онъ въ нравственномъ отношеніи, пожалуй, наиболѣе отрадная личность, что доказываетъ и самая наружность его: честное, открытое лицо, развитой, хотя и стиснутый лобъ, легкая ироническая улыбка на губахъ — указываютъ на характеръ прямой, неспособный превозноситься насчетъ другихъ, хотя и не лишенный самоувѣренности. Меньше всего его можно обвинять въ подличаньи; стихи Людовика XIV онъ бранилъ чуть не въ глаза королю; когда всѣ возстали противъ Расина за „Федру", одинъ Буало защищалъ его, какъ прежде защищалъ не справедливо униженнаго Корнеля; онъ не побоялся низвергнуть съ пьедестала Шапелена, хотя всѣ его ставили выше Гомера и рядомъ съ Гораціемъ, и хотя за него заступался самъ король; когда Людовикъ гналъ янсенистовъ, Буало, вовсе не наклонный къ теологіи, открыто высказывалъ свое несочувствіе къ дѣйствіямъ правительства!

Буало — истинный французъ въ томъ отношеніи, что все положительное, доступное холодному уму было ему симпатично, но за то онъ явился слабымъ въ вопросахъ творчества и фантазіи.

Главный недостатокъ его произведеній — крайняя прозаичность. Не только въ сатирахъ, но и въ одахъ онъ юристъ, аргументаторъ, представляющій рядъ доказательствъ, весьма правильныхъ и логичныхъ, выражающійся языкомъ общедоступнымъ, слогомъ до-нельзя гладкимъ. Съ перваго раза трудно понять, почему оды Буало, человѣка менѣе другихъ способнаго льстить, такъ нравились Людовику XIV, который привыкъ къ самой безстыдной лести; но дѣло въ томъ, что Людовику пошлая лесть пріѣлась, а Буало хвалитъ короля какъ будто противъ воли и, повидимому, совершенно искренно: онъ былъ горячимъ приверженцемъ централизаціи и бюрократизма. Когда подъ старость ему говорили, что Людовикъ ожидаетъ оды, Буало покинулъ дворъ, сказавъ, что хвалить теперь нечего.

Матеріалъ для сатиръ, къ которымъ онъ былъ болѣе способенъ, чѣмъ къ одамъ, давала ему окружающая среда, но не столько общественная, сколько литературная. Онъ такъ хорошо зналъ Ювенала и особенно Горація и такъ сходился съ послѣднимъ во взглядахъ, что часто невольно является переводчикомъ, а не поэтомъ. Обращаемъ вниманіе на его шутливую поэму: „Le Lutrin" (церковный налой), въ которой многое дѣйствительно забавно, хотя и она скорѣй вымучена

изъ головы. чѣмъ вытекла изъ фантазіи. Сюжетъ ея — борьба ризничаго одной церкви съ своимъ бунтующимъ помощникомъ за аналой, который одинъ ставитъ на одно мѣсто, а другой приказываетъ переставить на другое. Герои говорятъ высокимъ слогомъ, и въ ихъ ссору вмѣшиваются аллегорическія фигуры Славы. Ночи, Раздора и пр. Этой поэмой Буало хотѣлъ показать, въ чемъ состоитъ истинный комизмъ, чтобы противодѣйствовать популярности комическихъ романовъ, которыми забавлялся низшій слой читающей публики; эту грязную поэзію Буало ненавидѣлъ и преслѣдовалъ въ такой же степени, какъ и сантиментальныя пасторали.

Въ старости Буало вмѣшался въ одинъ важный для того времени споръ и понесъ пораженіе или, по крайней мѣрѣ, не одержалъ верха; это былъ споръ о сравнительномъ достоинствѣ древнихъ и новыхъ поэтовъ. Сущность его состоитъ въ томъ, что одни доказывали превосходство новыхъ, т.-е. французскихъ поэтовъ передъ древними, такъ какъ эти новые поэты умѣли соединить красоту античной формы съ разнообразіемъ и высокой нравственностью содержанія; другіе же были убѣждены, что никогда французскіе поэты не были и не будутъ въ силахъ превзойти своихъ великихъ учителей. Буало долго молчалъ, предоставляя говорить другимъ, наконецъ выступилъ съ тяжелой артиллеріей: издалъ трактатъ Лонгина съ примѣчаніями, въ которыхъ доказывалъ высокое и несравненное преимущество древнихъ. Эти примѣчанія не произвели ожидаемаго дѣйствія, и большинство читающей публики осталось въ убѣжденіи, что французы пишутъ лучше, и что самъ Буало, какъ сатирикъ, выше Горація.

Подъ старость Буало оглохъ; онъ умеръ въ 1711 г., 75 лѣтъ.

Своимъ выдающимся значеніемъ въ исторіи литературы Буало обязанъ, главнымъ образомъ, дидактической поэмѣ изъ 4-хъ пѣсней: L'art poëtique, образцомъ для которой служила Гораціева Epistola ad Pisones, и которая для насъ служитъ лучшимъ выраженіемъ наиболѣе здравыхъ принциповъ *ложно* или *новоклассической* школы.

Буало исходитъ изъ убѣжденія, что въ поэзіи, какъ и въ другихъ сферахъ жизни, выше всего долженъ быть поставленъ *здравый смыслъ* (bon sens), *разумъ*, которому должны подчиняться фантазія и чувство. Какъ въ формѣ, такъ и въ содержаніи поэзія должна быть правдива и *общепонятна*, т.-е.

понятна для всѣхъ людей *общества*. Но легкость, общедоступность никогда не должны переходить въ низость, въ „маперъ деревенскій“, какъ выражался нашъ Тредьяковскій. Стиль ея долженъ быть простъ, но въ то же время изященъ, высокъ, и свободенъ отъ надутости и треску. Буало стоитъ за независимость поэта отъ матеріальныхъ соображеній, энергично возстаетъ противъ посредственности и высоко (сравнительно) ставитъ поэта въ обществѣ.

Высказавъ основныя положенія въ первой пѣсни, онъ развиваетъ ихъ въ остальныхъ 3-хъ, примѣняя ихъ къ критикѣ старыхъ и новыхъ поэтовъ.

Черезъ L'art poëtique Буало сталъ царемъ критики и законодателемъ французскаго Парнасса. Противъ его кодекса болѣе столѣтія никто не рѣшался дѣлать возраженій.

Кирпичниковъ.

Характеръ кодекса Буало, въ связи съ мѣстными условіями литературнаго развитія во Франціи.

Буало (1636—1711), авторъ кодекса французской поэзіи, былъ учителемъ и другомъ Расина, оракуломъ критики и совѣтникомъ всѣхъ литераторовъ своего времени и самого Людовика XIV. Французы не иначе называютъ его, какъ *поэтомъ здраваго смысла* (le poëte du bon sens: странная похвала поэту!) и *законодателемъ* французскаго Парнасса. Вліяніе его Art Poëtique на всю французскую поэзію было такъ огромно, что рѣшительно невозможно объяснить ея характера, не вникнувши въ сущность и во всѣ подробности этого сочиненія. Оно есть необходимый ключъ и комментарій ко всѣмъ произведеніямъ классической поэзіи Франціи. Стихи этого Алкорана литературнаго были пословицами критики въ XVIII и даже XIX вѣкѣ у всѣхъ народовъ. L' Art Poëtique входило до того въ эстетическое воспитаніе французское, что профессоры словесныхъ наукъ во Франціи вмѣняли въ обязанность юношамъ учить его наизусть, какъ уложеніе истиннаго вкуса. Хотя это сочиненіе, для насъ особенно, потеряло уже всю свою цѣнность, но оно необходимо должно быть разсмотрѣно въ исторіи нашей науки, потому что рѣдкая теорія, даже Аристотелева, имѣла

такое могущественное вліяніе на всѣ новѣйшія литературы и даже на нашу отечественную.

Кодексъ Буало объясняется весь изъ мѣстныхъ условій народа и времени и носитъ на себѣ неизгладимую печать французскаго характера и общества Франціи XVII вѣка. Общихъ началъ поэзіи и прекраснаго онъ вовсе не касается. О подражаніи, какъ началѣ искусства, говоритъ мимоходомъ и доводитъ его до странной крайности.

Нѣтъ, для того, чтобы объяснить кодексъ Буало, не нужно восходить къ общимъ началамъ теоріи; надобно, по моему мнѣнію, обратить вниманіе на три предмета, совершенно посторонніе, а именно: во 1-хъ, на умственный характеръ французовъ, во 2-хъ, на состояніе литературной учености того вѣка и въ 3-хъ, на взаимныя отношенія литературы и общества. Всѣ сіи частныя условія совокупно отражаются въ сочиненіи Буало и опредѣляютъ его характеръ.

Коренная черта французской націи въ умственномъ отношеніи есть господство холоднаго разума надъ фантазіею. Французы, кажется мнѣ, вовсе не способны предаться безотчетной фантазіи, которая не признаетъ узды разума. Въ поэзіи французской весьма рано обнаружилось аллегорическое и дидактическое направленіе и свидѣтельство господства разума надъ фантазіей. Французъ не понимаетъ поэтическаго образа безъ скрытнаго значенія, безъ особеннаго смысла. Еще въ XIV вѣкѣ словесность Франціи изобиловала аллегорическими поэмами, которыхъ главнымъ представителемъ можетъ служить холодный „Романъ Розы“. Искони Французы враждовали съ фантазіею другихъ народовъ и только теперь подчинились нѣсколько ея вліянію, отказавшись отъ своей односторонности. Аллегорическому и дидактическому направленію противодѣйствовало комическое. Одна только поэзія возможна для холоднаго разума: это насмѣшка, сатира. Мольеръ и Вольтеръ — вотъ ихъ національное достояніе.

Поэтъ, который изложилъ національный кодексъ французской поэзіи, принятый свободно и единогласно всѣмъ народомъ, разумѣется, долженъ былъ отгадать ту способность, которая господствовала въ поэтической дѣятельности его націи. Буало ни слова не говоритъ о фантазіи; признавши въ поэтѣ тайное призваніе неба, онъ полагаетъ главными способностями въ поэзіи, *разумъ и здравый смыслъ* (la raison et la bon sens).

Кто не помнитъ этихъ стиховъ, которые находятся въ числѣ первыхъ догматовъ, предписанныхъ Буало?

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime.
Que toujours le *Bon sens* s'accorde avec la Rime....
(II. I. ст. 27, 8).

Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et bar prix.
(II. I, ст. 37, 8).

...Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
Tous doit tendre au *Bon sens.*
(II. I, ст. 43, 5).

Даже и отъ пѣсни, внушаемой упоеніемъ — врагомъ разсудка, Буало, прежде всего, требуетъ здраваго смысла:

Il faut même en chansons du bon sens et de l'art.

Идеалъ критика для него есть олицетворенный разумъ. Такъ въ поэзіи, по кодексу Буало, долженъ господствовать одинъ здравый смыслъ, и фантазія охлаждена разсудкомъ. Вотъ почему Франція своему законодателю дала титулъ поэта здраваго смысла. Изъ стиха противъ Италіи мы видимъ, что Буало преслѣдуетъ владычество фантазіи у другихъ народовъ. Чудесное въ эпопеѣ, которое относится къ области фантазіи, Буало позволяетъ только подъ видомъ аллегоріи, а не иначе, и защищаетъ сію послѣднюю противъ тѣхъ, которые на нее нападали. Онъ возстаетъ противъ фантастическаго, чудеснаго, заимствованнаго изъ преданій нашей религіи, и за это порицаетъ Тасса и намекаетъ, можетъ быть, на Мильтона, котораго поэма могла уже быть ему извѣстна. Господство здраваго смысла положило печать охлажденія фантазіи на всѣхъ произведеніяхъ такъ называемой классической литературы, какъ во Франціи, такъ и во всѣхъ странахъ Европы. Итакъ, одно изъ главныхъ основаній сочиненія Буало — господство здраваго смысла — объясняется изъ умственнаго характера націи.

Обратимъ теперь вниманіе на состояніе литературы въ ученомъ отношеніи. Франція выступила на поприще литературы въ то время, когда древняя стихія стала самовластно господствовать надъ новою. Въ XV и XVI вѣкахъ Франція занималась уже дѣятельно древнею филологіею. Плоды этихъ занятій

видны въ ея произведеніяхъ XVI вѣка. Жодель и Ронсаръ, первые драматическіе поэты Франціи, слѣдуютъ греческимъ образцамъ. Ими же воспитываются и первые трагики: Корнель и особенно Расинъ, который въ юности, какъ извѣстно, училъ наизусть отрывки изъ греческихъ писателей. Но отъ чего же во Франціи это пристрастіе ко всему древнему достигло такой крайности, что французы отвергли въ поэзіи всѣ матеріалы, всю жизнь новой Европы и ограничили міръ идеальный одною древностью? И въ Италіи поэты съ дѣтства изучали древнихъ, несмотря на то, духъ новый и новая жизнь сохранялись въ поэзіи, и муза Италіи жила въ мірѣ преданій новой Европы. Отчего же не такъ было во Франціи? Двѣ причины этому по моему мнѣнію. Первая — причина общественная: въ XVII вѣкѣ среднія времена уже миновались, и Франція при Людовикѣ XIV начинала совершенно новую общественную жизнь и создавала новыя формы этой жизни какъ для себя, такъ и для всей Европы. Дворъ Людовика XIV былъ средоточіемъ преобразованія, которое черезъ Францію должно было совершиться во всей Европѣ. Отсюда объясняется намъ отчужденіе Франціи отъ средняго вѣка, отъ своей національности, разрывъ ея со всѣмъ своимъ минувшимъ. Въ немъ она видѣла что-то грубое, что-то варварское и поэтому не могла искать поэтическихъ очарованій. Но прошедшее есть необходимость для поэзіи. Отвергнувъ свое, она неизбѣжно должна была обратиться къ древности, которую въ то время кстати изучила. Ея миѳологію, исторію, поэзію Франція сдѣлала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ собственныхъ созданій; но, разумѣется, эта древность была не истинная, не настоящая: въ ея формахъ, подъ ея именами, Франція выражала свою собственную, современную жизнь. Древность только прикрывала собою стихіи новой жизни двора Людовика XIV. Это отчужденіе отъ средняго вѣка и пристрастіе къ древнимъ началось еще при Людовикѣ XIII, но окончательно утвердилось при его наслѣдникѣ. Замѣчательно, что при Францискѣ I еще представлялись мистеріи, остатокъ средняго вѣка, но при Людовикѣ XIII онѣ были уничтожены и уступили мѣсто греческой трагедіи.

Вторая причина, не столько сильная, какъ первая, была, какъ я полагаю, религіозная. Ею только можно объяснить отчужденіе французовъ отъ преданій христіанскаго міра въ поэзіи

и попытку замѣнить этотъ необходимый матеріалъ миѳологіею древнихъ. Іезуиты начали уже производить сильное вліяніе во Франціи; обладая сокровищемъ учености, они много руководствовали народнымъ воспитаніемъ. Извѣстно, въ какихъ строгихъ религіозныхъ правилахъ былъ воспитанъ Расинъ. Іезуиты могли внушать, что употребленіе христіанскихъ преданій въ поэзіи есть святотатство, и взамѣнъ этого предлагали поэтамъ древнюю миѳологію. Такое ученіе согласовалось и съ общимъ стремленіемъ Франціи, которая, вступая въ раздоръ со всѣмъ своимъ минувшимъ, рада была духовному предлогу, чтобы удалить отъ себя поэтическія преданія своей религіи, тѣсно связанныя съ преданіями средняго вѣка.

Изъ этихъ двухъ причинъ объясняется другая важная черта въ сочиненіяхъ Буало: отчужденіе отъ средняго вѣка, отъ всѣхъ его историческихъ и религіозныхъ преданій и привязанность къ миѳологіи и исторіи древней. Смотря съ показанной точки зрѣнія, мы поймемъ теперь значеніе слѣдующихъ стиховъ въ его поэмѣ (П. III, ст. 237—244):

La Fable offre à l'esprit mille agrémens divers.
Là tous les noms heureux semblent nés pour les Vers.
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Héléne, Ménélas, Paris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un Poëte ignorant,
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand*)!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un Poëte entier, ou burles que ou barbare.

Въ этихъ стихахъ выражается споръ стихіи древней съ новою! Какъ восхищается Буало двумя строками древнихъ именъ, которыя онъ съ умысломъ подобралъ и которыя такъ сладко звучатъ его уху! А въ имени Childebrand онъ преслѣдуетъ средній вѣкъ, котораго не могла уже терпѣть Франція, облеченная въ новыя формы своей общественной жизни!

Перейдемъ къ современнымъ отношеніямъ, какія были между обществомъ и литературою, и объяснимъ себѣ третью важную черту въ сочиненіи Буало. Вся литература Франціи въ то время сосредоточилась около двора и подверглась условнымъ формамъ придворнаго общежитія. Вкусъ двора былъ вкусомъ

---

*) Это — намекъ на одну современную поэму: Les Sarrazins chossés de France, которой авторъ, de Sainte Garde, выбралъ героемъ Хильдебранта.

законодательнымъ. Почти всѣ лучшіе писатели занимали при немъ мѣста: Буало и Расинъ были исторіографами Людовика XIV. Литература была дѣломъ государственнымъ, однимъ изъ занятій перваго министра Франціи и Европы, кардинала Ришелье. Это можно особенно видѣть въ любопытныхъ обстоятельствахъ, какія сопровождали появленіе Корнелева Сида. Кардиналъ Ришельё настоялъ на томъ, чтобы члены академіи произнесли судъ этой трагедіи, и, несмотря на то, что у него на рукахъ были всѣ дѣла королевства, а въ головѣ всѣ дѣла Европы, онъ самъ, вмѣстѣ съ академіею, занимался составленіемъ критическаго приговора Корнелю*.

Вліяніе придворнаго вкуса, утонченнаго до манерности, оказывается на многихъ правилахъ Буало. Онъ требуетъ отъ идилліи, чтобы она, при всей простотѣ своей, была élégante; отъ ужаса и состраданія — двухъ трагическихъ стихій, — чтобъ они были сладки и пріятны. Une élégante idylle, une douce terreur. une pitié charmante — все это отзывается утонченностью придворной жизни Людовика XIV. Самыя правила объ единствѣ мѣста и времени, которыя принадлежатъ не Аристотелю, а французамъ, и которыя такъ стѣсняли геній Корнеля и такъ строго и догматически выражены у Буало*), едва ли не объясняются условіями придворной мѣстности, потому что пьесы часто представлялись при дворѣ?

Но это вліяніе придворнаго общежитія ни на чемъ такъ не оказалось, какъ на слогѣ, потому что при дворѣ образовался избранный стиль классической поэзіи Франціи. Буало самъ о томъ свидѣтельствуетъ, разсказывая исторію французскаго языка. Вопросъ о словахъ высокихъ и низкихъ обращалъ вниманіе самого Людовика XIV. Сентъ-Бёвъ въ своемъ сочиненіи: Critiques et portraits littéraires, передаетъ много любопытныхъ анекдотовъ о томъ, какъ занимались въ то время словами, какъ напр. Людовикъ XIV нападалъ на выраженіе: rebrousser chemin, всѣ придворные и Расинъ ему вторили, но Буало защищалъ оное; какъ Расинъ и Буало переписывались о томъ, есть ли въ Гомерѣ низкія слова; какъ Буало радовался тому, что онъ въ одной одѣ осмѣлится посредствомъ перифраза упомянуть о томъ бѣломъ перѣ, которое носитъ король на своей шляпѣ!

---

*) Qu'en un Lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Отсюда объясняется изобиліе правилъ о слогѣ въ поэмѣ Буало. Вся половина первой пѣсни посвящена этому предмету. Поэзія у него не иначе называется, какъ l'arts des vers. Какъ строго предупреждаетъ онъ писателя противъ словъ низкихъ! Какъ заботится о гармоніи стиховъ! Какъ искусно выражается онъ объ этой условной трудности во французской поэзіи, о роковомъ hiatus, который въ другихъ языкахъ, болѣе гармоническихъ, напр. въ итальянскомъ, напротивъ, считается украшеніемъ!

Gardez qu'une vogelle à courir trop hátée
Ne soit d'une vogelle en son chemin heurtée.

До того простираетъ Буало свою заботливость о звучности стиха, что самую мысль ставитъ ниже звука, форму — выше идеи.

Les uers le mieux rempli. la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

Въ этихъ двухъ стихахъ заключается разгадка одной характеристичной черты французской литературы, этой безконечной стилистики, которая поглотила почти всю ея критику. Ни одинъ народъ столько не заботился о словахъ въ литературѣ, не показывалъ такой разборчивости и щекотливости въ выраженіи, какъ французы: въ этомъ отражались условныя формы ихъ общежитія. Буало, совѣтникъ Людовика XIV въ дѣлѣ стиля, былъ первымъ родоначальникомъ этого многочисленнаго племени французскихъ стилистовъ, которыхъ послѣднимъ важнѣйшимъ представителемъ былъ Лагарпъ. Это племя имѣло свои вѣтви и во всѣхъ литературахъ.

Итакъ, вотъ три главныхъ черты, составляющія характеръ кодекса Буало, а съ нимъ вмѣстѣ и классической поэзіи Франціи: 1) господство здраваго смысла надъ фантазіей, смысла, который необходимъ всюду, но не составляетъ сущности искуства, и правила котораго суть только отрицательныя; 2) отчужденіе отъ новаго міра и пристрастіе къ древнимъ, убивающее жизнь новую, и 3) стилистика или критика стиля въ утонченныхъ и большею частью условныхъ подробностяхъ. Мы видѣли, какъ сіи три главныя черты въ кодексѣ Буало, который нельзя назвать теоріею, объясняется мѣстными условіями литературнаго развитія во Франціи.

Шевыревъ.

Литературное значеніе Буало.

Если бы отвыкли смотрѣть на Буало какъ на „законодателя Парнасса", чѣмъ онъ уже не состоитъ, если бы хотѣли видѣть въ немъ сварливаго литературнаго наставника, онъ явился бы очень живымъ, нисколько не устарѣвшимъ, очень занимательнымъ, и великость оказанныхъ имъ услугъ выяснилась бы лучше.

У каждаго литературнаго поколѣнія бываетъ свой теоретикъ, который наклонности и вкусы писателей своего времени возводитъ въ законы искусства. Но между этими теоретиками бываетъ замѣтное различіе. Одни образуютъ авангардъ и открываютъ шествіе: таковы Іоахимъ дю Беллэ (Ioachim du Bellay) для школы Ронсара, Стендаль для романтической школы; другіе идутъ за школой, которою они восхищаются и духъ которой они только резюмируютъ; они полнѣе, потому что работаютъ по добытымъ уже результатамъ, за ними меньше заслугъ, они менѣе оригинальны, болѣе педантичны, почти ничтожны по приносимой ими пользѣ и мало интересны; таковъ Vauquelin de la Fresnaye для школы Ронсара, Théodore de Bauville для школы Виктора Гюго. Буало стоитъ въ авангардѣ, онъ работникъ перваго часа для школы 1660 года. Вольтеръ, какъ критикъ, есть Vauquelin этой школы, съ тою однако оговоркою, что въ его время дѣло было не въ томъ, чтобы только сохранять и посвящать; слѣдовало бороться за вкусъ 1660 года противъ возвращенія ложнаго вкуса и вульгарныхъ наклонностей, представителями которыхъ были Lamotte и салонъ госпожи de Lambert. То, что Вольтеръ высказываетъ около 1720, то Буало говоритъ смѣло и рѣшительно въ 1660 году. Очень яснымъ взглядомъ онъ отличаетъ то, на что слѣдуетъ нападать, что слѣдуетъ сохранить и поддержать. Надо горячо нападать на всѣхъ обычныхъ посѣтителей отеля Рамбулье, людей, отличающихся только однимъ остроуміемъ; на шуточный родъ, непризнанное дитя Вуатюра, но состоящее съ нимъ въ родствѣ; на глупое шутовство, принятое придворными; на группу Менажа, составленную изъ педантовъ, кромѣ нѣсколькихъ совратившихся съ пути умныхъ людей, какъ Benserade и Furetière; на литературныхъ бродягъ, посѣтителей кабаковъ и дрянныхъ квартиръ, которые безчестятъ

литературу, какъ Saint-Armand, Faret, d'Assoucy, François Colletet; на ложный, пустой и напыщенный романъ, жеманный въ своихъ фальшивыхъ украшеніяхъ, обремененный поддѣльнымъ римскимъ шлемомъ, или надутый въ своихъ испанскихъ брыжжахъ: вотъ они враги.

Что слѣдуетъ поддержать — это нѣсколькихъ любезныхъ, замѣчательныхъ людей, заблудившихся въ этомъ лагерѣ дурного вкуса: Benserade, Segrais, Furetière, и въ особенности новую школу, школу непринужденности, наблюдательности, правды: Molière, Racine, La Fontaine; притомъ La Fontaine пишетъ слишкомъ много повѣстей и не безупреченъ въ своей жизни. На него и не будутъ нападать, но скажутъ вскользь, удержатся говорить о немъ по чрезмѣрной щепетильности и преувеличенному пуризму, величайшему заблужденію Буало.

Этой новой школѣ нужны авторитеты и предки, на которыхъ она могла бы ссылаться, какъ на людей, уму которыхъ она слѣдуетъ и преданіе которыхъ продолжаетъ. Буало находитъ эти авторитеты въ Малербѣ и Раканѣ, на которыхъ смотрятъ какъ на школу, ученіе которой было забыто въ теченіе полстолѣтія, и которое снова вошло въ честь.

> Malherbe d'un héros peut chanter les exploits;
> Racan chanter Philis, les bergers et les bois.
> Enfin Malherbe vint....
> Racan pourrait chanter au défaut d'un Homère.

Что касается до истинныхъ предковъ, то это древніе, это Гомеръ, Эсхилъ, Софоклъ, это Виргилій, Горацій, Теренцій, и всѣ, кромѣ еще одного или двухъ, потому что и въ этомъ Буало исключителенъ, и болѣе, чѣмъ впослѣдствіи будетъ Фенелонъ, который былъ слишкомъ исключителенъ. Вотъ планъ кампаніи и ея дѣйствій.

Теперь очередь за Расиномъ, Мольеромъ, Ла-Фонтеномъ немного, Сегрэ иногда, можетъ быть за Бенсерадомъ вести настоящую битву; очередь за Буало дразнить непріятеля, открывать слабыя стороны, указать на защиту его мнимыхъ силъ, на его химерическія намѣренія, на пустое тщеславіе его претензій, тягость его ошибокъ, смѣшную сторону его позъ, слабость его сопротивленія. Ему очередь смѣяться надъ Шапелэномъ, дѣлать смѣшнымъ Quinault, освистывать Котена (Cotin), презирать Saint-Armand, оскорблять Desmarets, раз-

давить Pinchesne однимъ прикосновеніемъ. Ему пришлось разоблачить героевъ романа, притупить остроты, пожимать плечами при глупыхъ шуткахъ и смѣяться надъ будуарными приторными пошлостями. Ему пришлось возвысить „до страсти“ „ненависть къ глупой книгѣ“, преслѣдовать автора смѣшного, или жеманнаго, или изысканнаго, или холоднаго, или глупо напыщеннаго, „какъ собака нападаетъ на свою добычу“, „лаять“ на педантовъ, называть „кошку кошкою“, а Pelletier — дуракомъ, топтать „въ грязь“ аббата de Pure, безъ пощады и вѣжливости, потому что онъ откровенно говоритъ о самомъ себѣ:

Je suis rustique et fier, et j'ai l'âme grossière.

Вотъ какую онъ велъ войну. Она не была необходима, надо это сказать; она была полезна. Онъ велъ ее энергично и мужественно, съ нѣкоторымъ излишествомъ даже, въ которомъ чувствуется нетерпѣніе побѣды, гнѣвъ возмездія и опьяненіе рукопашнаго боя.

Фаге.

Поэтика Аристотеля въ объясненіяхъ Ордынскаго.

Въ самомъ началѣ Аристотель объявляетъ, что въ настоящемъ сочиненіи онъ намѣренъ говорить о поэзіи и о *видахъ* ея. Замѣчательно, что хотя Аристотель, равно какъ и Платонъ, зналъ различіе между родомъ и видомъ, но въ настоящемъ случаѣ употребилъ слово видъ — εἶδος, а не родъ — γένος: различіе родовъ и видовъ поэзіи, какъ увидимъ и въ другихъ мѣстахъ, у Аристотеля не строго соблюдается. Далѣе, онъ намѣренъ говорить о вымыслахъ и о частяхъ поэтическихъ произведеній, „равно и о прочемъ, подлежащемъ тому изслѣдованію“. Послѣдними словами Аристотель предупреждаетъ, что онъ не станетъ избѣгать разныхъ постороннихъ замѣтокъ, историческихъ, техническихъ и т. п. Начинаетъ же онъ свое изслѣдованіе съ самаго главнаго, ἀπὸ τῶν πρώτων, именно съ того, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные роды и виды поэзіи: „Эпопея, трагедія, далѣе — комедія, диѳирамбическая поэзія и большая часть авлетики и киѳаристики — всѣ онѣ вообще суть подражанія, различаются же трояко“.

Итакъ по самому же началу мы можетъ заключить, что

главное вниманіе обратитъ Аристотель на вымыслы, на составленіе вымысловъ; а искусно составлять вымыслы трагическому поэту болѣе было необходимо, чѣмъ какому-либо другому греческому поэту, даже болѣе, чѣмъ комику Аристотелева или до-Аристотелева времени. Отсюда слѣдуетъ предположить, что Аристотель больше всего займется *трагедіею*. Это мы имѣемъ право предполагать даже и потому, что трагедія окончательно развилась и преимущественно воздѣлывалась во время Аристотеля. *Обо всѣхъ же видахъ и родахъ поэзіи* разсуждать Аристотель не намѣренъ: онъ упоминаетъ только виды; о комедіи и о лирической поэзіи говоритъ, какъ о чемъ-то второстепенномъ (это видно изъ прибавки ἔτι δέ, далѣе). Говорить о нихъ подробно и нужды настоятельной ему не было: комедія въ его время не отрѣшилась еще отъ постороннихъ цѣлей, не получила самостоятельнаго характера, продолжала еще быть государственнымъ и общественнымъ памфлетомъ, аѳинскою газетой; еще меньше можно ожидать отъ Аристотеля подробнаго разсужденія о лирической поэзіи; она тоже была несамостоятельна (даже не имѣла общаго имени: Аристотель называетъ ее то диѳирамбическою, то номическою; мелическою стали называть ее только позднѣйшіе Греки) и тѣсно связывалась съ музыкою. Оттого и поставлена она Аристотелемъ рядомъ съ музыкою, съ авлетикою и киѳаристикою; а главное, лирическая поэзія не требовала вымысла, на который Аристотель намѣревается обратить преимущественное вниманіе. Объ эпопеѣ онъ будетъ говорить, но только въ той мѣрѣ, въ какой нужно для того, чтобы опредѣлить отношеніе ея къ греческой трагедіи. Эпопея, по понятіямъ Платона, Аристотеля и вообще древнихъ грековъ, есть *неразвитая трагедія*. Чтобы не возвращаться къ этому вопросу, рѣшимъ его теперь. Платонъ въ „Государствѣ" называетъ Гомера то первымъ учителемъ и вождемъ трагиковъ, то первымъ трагикомъ; говоритъ о „бравшихся за трагическую поэзію въ ямбахъ и въ гекзаметрахъ" (τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι). А Аристотель прямо говоритъ (гл. IV, 8—10), что Иліада и Одиссея относятся къ трагедіи, какъ Маргитъ, комическій эпосъ, приписываемый имъ Гомеру, къ комедіи; что „когда явилась трагедія и комедія, то поэты, обратившись, каждый сообразно своей природѣ, къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзіи, одни изъ

ямбиковъ сдѣлались комиками, *другіе изъ эпиковъ трагиками, по той причинѣ, что эти роды поэзіи выше и почетнѣе тѣхъ*". Что Аристотель не различалъ строго трагедіи отъ эпопеи, это видно и изъ того, что когда приходится ему доказывать что-нибудь примѣрами, онъ часто, говоря о трагедіи, ссылается на эпопею (VIII, 2—4; XIII, 7; XV, 7—8; XVI, 3; XVII 3, 5). И наоборотъ, говоря объ эпопеѣ, ссылается на трагедію (XXIV, 10). Такъ смотрѣли на эпопею и позднѣйшіе греки: въ извѣстныхъ схоліяхъ венеціанскихъ (Иліада I, 332) говорится, что Гомеръ первый ввелъ въ *трагедію* нѣмыя, т.-е. неговорящія лица.

Итакъ, безъ натяжки можно заключить по первымъ уже строкамъ Аристотелева сочиненія, что онъ займется не всѣми родами и видами поэзіи, что главное вниманіе обратитъ на трагедію и на составленіе вымысловъ. Все это и находимъ въ Поэтикѣ.

Обозначивъ вкратцѣ задачу настоящаго сочиненія, Аристотель начинаетъ съ самаго главнаго, именно, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные виды поэзіи и музыки. Сходны они тѣмъ, что всѣ подражаютъ, различаются же трояко: или по средствамъ, или по предметамъ, или по способамъ подражанія. О томъ, чѣмъ сходствуютъ они, объ общемъ ихъ источникѣ, τὰ πρῶτα, о подражаніи, Аристотель говоритъ въ IV главѣ; въ первыхъ же трехъ — о показанныхъ различіяхъ. Различія эти разсматриваетъ онъ, сравнивая поэзію съ образовательными искусствами и музыкою.

Итакъ сперва о различіяхъ.

Различіе *по средствамъ* (ἐν οἷς). Какъ живописцы и скульпторы подражаютъ красками и образами, списывая съ предметовъ, а чревовѣщатели, рапсоды и актеры голосомъ, такъ и упомянутыя искусства подражаютъ ритмомъ, словомъ и гармоніею, или каждымъ изъ сихъ средствъ отдѣльно, или соединяя одно съ другимъ. Гармоніею и ритмомъ подражаетъ музыка; однимъ ритмомъ — пляска; поэзія же — словомъ, либо простымъ, либо метрическимъ, т.-е. имѣющимъ ритмъ и гармонію.

Во II и III гл. Аристотель говоритъ о прочихъ двухъ различіяхъ. По предметамъ подражанія поэзія сравнивается опять съ живописью, пляскою и музыкою; берутся для разсмотрѣнія эпосъ, лира и драма. Въ этомъ отношеніи роды поэзіи раз-

личаются потому, лучшимъ ли обыкновенныхъ людей подражаютъ, или худшимъ, или такимъ же, какъ мы.

Подражающіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать различно: такъ выражается Аристотель, переходя къ объясненію третьяго различія. Отсюда можно заключить, что онъ послѣднее различіе считалъ особенно важнымъ; иначе едва ли бы сдѣлалъ такую оговорку. Различіе способовъ подражанія состоитъ въ томъ, что поэтъ или самъ отъ себя все разсказываетъ, и притомъ то говоря отъ своего лица, то заставляя говорить выводимыя имъ лица; или самъ ничего не говоритъ, а заставляетъ выводимыя имъ лица и говорить, и дѣйствовать. Подобнымъ образомъ различаетъ роды поэзіи и Платонъ въ „Государствѣ" (трагедія и комедія — διὰ μιμήσεως ὅλη, лирическая поэзія — δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ, эпическая — δι' ἀμφοτέρων).

Объясняя мысль свою примѣрами, Аристотель доходитъ до слова драма (δρᾶμα) и объясняетъ его этимологически. Далѣе онъ говоритъ о началѣ драматической поэзіи и, окончивъ разсмотрѣніе различій поэзіи, переходитъ къ общему источнику поэзіи — подражанію.

Слово μιμεῖσθαι гораздо обширнѣе нашего подражать и вообще тѣхъ словъ, которыя соотвѣтствуютъ ему въ новыхъ языкахъ. Оно, точно, означаетъ подражать, но имѣетъ и другія значенія; потому, по мнѣнію не только Аристотеля, но и Платона и вообще грековъ, μιμεῖσθαι, какъ мы видимъ, есть источникъ поэзіи. Μίμησιν грекъ противополагалъ разсказу, поученію, отвлеченному размышленію (рефлексіи). Μίμησις есть образное представленіе и потому — для грека — истинная цѣль поэзіи; чѣмъ образнѣе (μιμητικώτερον) поэтическое произведеніе, тѣмъ оно казалось ему совершеннѣе. Но чтобы вполнѣ образно представить людей, чтобы вывести ихъ, какъ бы живыми, потребно сильное воображеніе и свободное творчество: потому греки называли человѣка, способнаго на это, — ποιητής, творецъ. Воспроизвести природу, преобразить дѣйствительность въ поэтическое созданіе — вотъ что значитъ μιμεῖσθαι, вотъ въ чемъ цѣль поэзіи, по понятію грека. О выраженіи *собственныхъ* чувствъ они рѣдко думали, чтобы не сказать, совсѣмъ не думали. По крайней мѣрѣ у Аристотеля объ этомъ помину нѣтъ; да едва ли и во всей греческой поэзіи найдутся примѣры выраженія собственной личности. Источникъ же силы.

могущей воспроизвести дѣйствительность, заключается, естественно, въ способности изучать; а изучать мы можемъ *подражая:* опять μιμεῖσθαι! Μίμησιν греки требовали даже отъ историка. Такъ Дурій Самійскій (Phot. Bibl. 398), укоряя Эфора и Θеопомпа, говоритъ, что они „не могли угнаться за событіями, ибо не были причастны ни *подражанію,* ни наслажденію разсказа и только объ одномъ писаніи заботились“. Плутархъ (De glor. Ath. 3) говоритъ, что историки отличаются отъ живописцевъ, между прочимъ, образомъ *подражанія.* Отсюда понятно, какая огромная разница между μιμεῖσθαι и *подражать.* Если я (говоритъ Ордынскій) по примѣру всѣхъ толкователей перевожу μιμεῖσθαι словомъ подражать, то къ этому меня вынуждаетъ только необходимость передавать это греческое слово вездѣ одинаково.

Объяснивъ источникъ поэтическаго творчества, Аристотель разсказываетъ, какъ постепенно развивалась поэзія, и какъ она дошла до наиболѣе совершенныхъ видовъ трагедіи и комедіи. Въ концѣ главы (IV) излагается кратко постепенное развитіе трагедіи.

Потомъ Аристотель переходитъ къ исторіи комедіи: послѣ исторіи высшаго вида важной поэзіи, естественно, должна слѣдовать исторія высшаго вида шутливой поэзіи. Но прежде чѣмъ приступитъ къ исторіи комедіи, онъ опредѣляетъ ее. Въ концѣ V главы, переходя къ настоящей цѣли сочиненія, показанной выше, Аристотель сравниваетъ трагедію съ эпопеею; находитъ, что трагедія имѣетъ больше особенностей. „Потому, кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпосъ знаетъ, ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи, а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ“. Новое подтвержденіе тому, что Аристотель въ настоящемъ сочиненіи главное вниманіе хотѣлъ обратить на трагедію, эпопею же намѣревался разсмотрѣть только сравнительно съ трагедіею. И въ самомъ дѣлѣ: эпопеѣ посвящено 4 главы, а трагедіи 14.

Въ VI главѣ Аристотель говоритъ о трагедіи, ссылаясь на то, что было имъ уже сказано раньше. Выше же было сказано, что трагедія выводитъ дѣйствующихъ лицъ лучшихъ, чѣмъ обыкновенные люди (III, 1) и дѣльныхъ (II), ограничена во времени (,V 4), ритмъ, гармонію и метръ (т.-е. метрическую рѣчь безъ пѣнія) употребляетъ поочередно (I, 10). Послѣ

этого слѣдуетъ полное опредѣленіе трагедіи: „трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному (цѣлостному VII, 2, VIII, 4) имѣющему величину (VII, 2 — нѣкоторую величину), подражаніе украшенной рѣчью, разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ; подражаніе дѣйствующимъ, а не посредствомъ разсказа; совершающее съ помощью состраданія и страха очищеніе таковыхъ страстей". Кромѣ послѣдняго признака всѣ остальные были уже показаны выше. Слова „*украшенной рѣчью*" и „*разными видами сей рѣчи*" поясняются; послѣднія слова опредѣленія объ очищеніи страстей, болѣе требующія поясненія, остались безъ объясненія.

Опредѣливъ трагедію и объяснивъ нѣкоторыя выраженія опредѣленія, которыя, казалось ему, могутъ быть неясны, Аристотель переходитъ къ дальнѣйшему объясненію.

Такъ какъ въ трагедіи подражаютъ *дѣйствуя,* то первою частію, или стихіею, трагедіи будетъ: 1) наглядность. ὄψις, ὄψεις, т.-е. разныя, относящіяся сюда околичности, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, т.-е. сценическая обстановка; потомъ 2) пѣсенность, μελοποιΐα, и 3) рѣчь, λέξις. Изъ этихъ трехъ стихій трагедіи двѣ первыя названы у Аристотеля такими именами, которыя современникамъ его были понятны; третью онъ называлъ словомъ, которое въ обыкновенномъ языкѣ (какъ и наше: *рѣчь*) имѣло не то значеніе, которое придано ему въ настоящемъ случаѣ; потому онъ его толкуетъ: „рѣчью называю составленіе метровъ", т.-е. метрическій языкъ разговорной части трагедіи.

Такимъ образомъ Аристотель показалъ, *какъ и чѣмъ* подражаетъ трагедія: подражаетъ она посредствомъ наглядности, *наглядно,* — пѣсенностью и метрическимъ языкомъ. Остается показать, *чему* она подражаетъ (ср. I, 3, III, 2). Подражаетъ она вымыслу, пониманію и характеру. Итакъ всего въ трагедіи можетъ быть *шесть* частей. О трехъ послѣднихъ частяхъ считаю нужнымъ теперь, прежде чѣмъ перейду къ дальнѣйшему изложенію VI главы, сказать нѣсколько пояснительныхъ словъ.

Вымысломъ, μῦθος, называетъ Аристотель то, что мы называемъ 1) содержаніемъ и 2) сюжетомъ. Послѣднее слово едва ли замѣнимо русскимъ словомъ; не менѣе насъ затруднялся въ этомъ отношеніи и Аристотель. Онъ, по всей вѣроятности первый усвоилъ слову μῦθος то значеніе, которое

имѣетъ оно въ разбираемомъ нами сочиненіи, и которое я рѣшился придать нашему слову: *вымыселъ;* оно мнѣ кажется точнѣе и опредѣленнѣе *басни, фабулы.*

Самая важная стихія, цѣль трагедіи (а цѣль важнѣе всего); начало и душа трагедіи, есть вымыселъ, совокупленіе дѣйствій; трагедія подражаетъ не просто людямъ, а дѣйствіямъ, жизни, счастію и несчастію людей; не качество, не характеры людей описываетъ, но дѣйствія представляетъ, а чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ и характеры. Безъ дѣйствія трагедія невозможна, а безъ характеровъ возможна: таковы трагедіи молодыхъ поэтовъ: они, будучи неопытны, описываютъ только симптомы страсти (πάθους) не обращая вниманія на характеръ, на личность (ἦθος) одержимаго страстью. Аристотель приводитъ еще три доказательства важности вымысла; между прочимъ,— что начинающіе сочинять трагедіи и первые трагическіе поэты скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчь и характеры, чѣмъ совокупить дѣйствія.

Вторая по важности стихія трагедіи — *характеръ.* Какъ въ живописи очеркъ, контуръ — главнѣе красокъ (простой контуръ иного живописца больше нравится, чѣмъ картина другого, яркими и прекраснѣйшими красками раскрашенная, но несовершенная по рисунку), такъ и въ трагедіи вымыселъ — главнѣе характера.

Слѣдуютъ опредѣленія *пониманія* и *характера.* Пониманіе опредѣлено еще два раза: сперва само по себѣ, какъ *способность понимать существенное и надлежащее;* потомъ сравнительно съ характеромъ: „характеръ есть то, что выражаетъ наклонность, какова она? Потому въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣгаетъ говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказываютъ что-нибудь, т.-е., что оно есть или не есть; вообще что-нибудь выражаютъ“.

Затѣмъ опредѣляется *рѣчь,* λέξις, (теперь дается ей значеніе обширнѣе прежняго и обыкновенное) и показывается важность пѣсенности, мелопеи.

Глава заключается замѣчаніемъ о наглядности: для устройства ея требуется больше искусство машиниста, чѣмъ поэта; потому она не подлежитъ настоящему разсмотрѣнію. Хотя наглядность больше всего трогаетъ душу, но къ поэзіи не отно-

сится; сила трагедіи должна высказываться и безъ представленія. То же Аристотель повторяетъ и въ началѣ XIV главы. Какъ связать эти слова о наглядности съ предыдущими (§ 4)?

Если всякое поэтическое произведеніе есть подражаніе, то трагедія въ особенности: она подражаетъ не только дѣйствію, но даже дѣйствующимъ; въ ней самъ поэтъ, отъ своего лица, не долженъ ничего говорить. Потому наглядность въ трагедіи необходима. Трагикъ во время сочиненія трагедіи непремѣнно обязанъ представлять выводимыя имъ лица какъ бы живыми, долженъ даже (XVII) жестами дѣйствовать. Но отнюдь не долженъ соображаться со способностями актеровъ, которые будутъ разыгрывать его трагедію, со средствами сцены, на которой она будетъ поставлена: это не его дѣло, это дѣло режиссера, машиниста (τοῦ σκευοποίου). Въ этомъ отношеніи Аристотель безъ сомнѣнія одобрилъ бы Шекспира, который творилъ свои трагедіи, не сообразуясь не только съ бѣдными средствами англійской сцены его времени, но даже и съ тѣмъ, могутъ ли его драмы быть поставлены на какую бы то ни было сцену. Еще менѣе трагикъ долженъ разсчитывать на сценическіе эффекты, еще менѣе долженъ онъ замѣнять „составъ дѣйствій“ великолѣпными декораціями, фейерверками, машинами и тому подобными ребяческими, балаганными прикрасами. Иными словами: наглядность, требуемая Аристотелемъ отъ трагическаго поэта, есть наглядность *жизни*, а не *сцены*.

Въ главахъ VII и VIII слѣдуетъ дальнѣйшее развитіе мыслей, высказанныхъ въ предыдущей главѣ (VI). Такъ какъ вымыселъ есть первая и самая главная часть трагедіи, то Аристотель и переходитъ къ нему, повторивъ вкратцѣ прежнее опредѣленіе трагедіи (VI, 2) и нѣсколько пояснивъ его: „трагедія есть подражаніе дѣйствію законченному и *цѣлому*, имѣющему *нѣкоторую* величину“, и объясняетъ, въ чемъ состоитъ цѣлость и величина.

А что *цѣлостно*, что имѣетъ начало, средину и конецъ, то и *едино*. Въ собраніи разнородныхъ частей не можетъ быть цѣлостности, а потому и единства. Нѣтъ единства дѣйствія и тогда, когда обращается около одного лица. Всѣ части вымысла должны быть необходимы и необходимо быть на своемъ мѣстѣ, должны быть „такъ совокуплены, чтобы при перестановкѣ или отнятіи какой-либо части измѣнялось бы и разстраивалось цѣлое“.

Въ главѣ VIII Аристотель хвалитъ Гомера за то, что онъ не соединялъ такихъ дѣяній, „вслѣдствіе одного изъ которыхъ другому не было *ни вѣроятія, ни необходимости* случиться"; иными словами, за то, что онъ совокуплялъ дѣйствія, *возможныя по вѣроятію или по необходимости.*

„Изъ сказаннаго явствуетъ, такъ начинается IX глава, что дѣло поэта излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т.-е., *возможное по вѣроятію или по необходимости*".

Потому поэзія отъ исторіи отличается не одною формою, не тѣмъ только, что поэтъ выражается мѣрною рѣчью, а историкъ немѣрною, прозаическою (ср. I, 6—8), но тѣмъ, что одинъ излагаетъ — что можетъ случиться, а другой — что случилось. Но это не исключаетъ изъ области поэзіи и дѣйствительно случившагося. Хотя въ комедіи (современной Аристотелю) всѣ лица вымышлены, хотя и въ трагедіи иногда нѣсколько, а иногда и всѣ лица тоже вымышлены, тѣмъ не менѣе не слѣдуетъ осуждать тѣхъ трагическихъ поэтовъ, которые держатся именъ и событій историческихъ. „*Возможное вѣроятно,* а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ; но что случилось, то, очевидно, возможно". Съ другой стороны смѣшно требовать, чтобы трагедіи держались только преданій: „и извѣстное немногимъ извѣстно, а нравится всѣмъ".

Отсюда слѣдуетъ, что поэтъ бываетъ поэтомъ по вымыслу, по подражанію дѣйствіямъ, а не по метрамъ. „Даже когда ему приходится творить (возсоздавать) случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо нѣкоторымъ изъ случившихся событій ничто не мѣшаетъ допускать возможность осуществленія, а потому творецъ ихъ и есть творецъ (поэтъ)".

„Потому поэзія *философичнѣе и дѣльнѣе исторіи:* поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія — частное. Общее есть: *такому-то* лицу *что* прилично говорить, либо дѣлать по вѣроятію или по необходимости? Этого достигаетъ поэзія, изобрѣтая имена. Частное есть: что сдѣлалъ, напр., Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось?"

Поясним слова Аристотеля. Поэзія, по прямому значенію слова, есть творчество; поэтъ связанъ только *общими законами* природы (τά καθόλου); потому можетъ и держаться событій, дѣйствительно случившихся, лишь бы представлялъ

ихъ самобытно, лишь бы возсоздалъ ихъ, переварилъ въ душѣ своей; можетъ вымышлять и небывалыя событія; но только въ томъ и другомъ случаѣ произведеніе его должно имѣть внутреннюю истину, сообразоваться съ общими законами. Тогда оно проникнется жизнью, выступитъ передъ ними, какъ дѣйствительная жизнь; тогда лица, выводимыя поэтомъ, если они вымышлены имъ самимъ, *родятся;* если же дѣйствительно существовали, *возродятся,* воскреснутъ.

Понятно теперь, почему поэзія философичнѣе, т.-е., глубже и дѣльнѣе исторіи. Она философичнѣе ея потому, что сообразуется только съ общими законами бытія, потому что свободнѣе обращается съ событіями, не обязана строго держаться дѣйствительно случившагося; тогда какъ исторія, какъ бы живо ни представляла прошедшаго, все-таки связана имъ; иначе не будетъ исторіей. Поэзія и *дѣльнѣе* исторіи, потому что требуетъ болѣе дѣльной, въ смыслѣ, придаваемомъ слову σπουδαῖος Аристотелемъ, болѣе геніальной головы.

Объяснивъ, въ чемъ должно состоять вѣроятіе и необходимость, Аристотель замѣчаетъ, что простые вымыслы, т.-е. такіе, въ которыхъ нѣтъ узнанія и перелома, а только одна страсть, портятся всего болѣе вставками. Причина этому Аристотелемъ не показана, но, вѣроятно, потому онъ тѣ простые вымыслы, которые обилуютъ вставками, считаетъ самыми худыми, что вставки въ такихъ трагедіяхъ, отвлекая вниманіе отъ главнаго дѣйствія, на которомъ въ простой трагедіи, исключительно на страсти основанной, должно все сосредоточиваться, — ослабляютъ общее впечатлѣніе. Напротивъ въ сплетенной трагедіи вставки не столь вредны: неожиданное узнаніе, неожиданный переломъ могутъ усилить ослабѣвшее отъ вставки впечатлѣніе.

Указавъ на источникъ вставокъ въ простыхъ трагедіяхъ, Аристотель заключаетъ IX главу замѣчаніемъ, что и относительно состраданія и страха трагедія должна заботиться о томъ, чтобы страшныя и возбуждающія состраданіе событія происходили одно вслѣдствіе другого, ибо и случайныя даже происшествія тогда особенно насъ поражаютъ, когда повидимому какъ бы нарочно случаются.

Десятая глава пополняетъ предыдущую: въ ней Аристотель объясняетъ, какіе вымыслы онъ называетъ простыми и какіе сплетенными: сплетенные — съ переломомъ и узнаніемъ, про-

стые — безъ нихъ. Перелому и узнанію „слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла, такъ чтобы изъ прежде бывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по необходимости, или по вѣроятію. Ибо большая разница, случится ли что черезъ что-нибудь, или послѣ чего-нибудь“.

Потомъ опредѣляются части вымысла (качественныя) и части трагедіи (количественныя); въ XI главѣ части вымысла; сперва части, исключительно сплетенному вымыслу свойственныя, переломъ и узнаніе, а потомъ, въ концѣ главы, страсть, — часть всякому трагическому вымыслу, всякому трагическому дѣйствію свойственная, нераздѣльная съ трагическимъ дѣйствіемъ. Что Аристотель на страсть смотрѣлъ именно такъ, видно изъ самаго оборота рѣчи: „итакъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла, переломъ и узнаніе. Третья — страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаніи сказано. Страсть же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр., смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п.“ Дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, — т.-е. именно такое, какимъ производятся трагическія ощущенія, страхъ и состраданіе. Πάθος имѣло впрочемъ и обширнѣйшее значеніе. Въ сочиненіи „О душѣ“ Аристотель задаетъ себѣ вопросъ, всѣ ли страсти души общи и тѣлу: общими называетъ гнѣвъ, смѣлость, желаніе и вообще чувствованіе; особенными, т.-е. исключительно душѣ свойственными, мышленіе и т. п. (I, 1, 9). Тренделенбургъ, толкуя это мѣсто, говоритъ; quidquid animo accidit, πάθος dici notest.

Возвращаюсь къ началу XI главы. „Переломъ есть, какъ сказано (VII, 7), перемѣна дѣлаемаго въ противную сторону и притомъ, какъ сейчасъ сказали мы (V, 3), вѣроятная или необходимая“. Перемѣна дѣлаемаго, т.-е. того, что мы дѣлаемъ, но еще не сдѣлали, въ противную сторону, т.-е. поворотъ дѣйствія къ такому концу, котораго дѣйствующія лица по ходу дѣйствія никакъ не могли бы предполагать.

Потомъ опредѣляется узнаніе и показывается, какой родъ узнанія самый лучшій, и со стороны какихъ лицъ бываетъ узнаніе. Заключается XI глава объясненнымъ выше опредѣленіемъ страсти.

„О частяхъ трагедіи“, такъ начинается XII глава, „которыми нужно пользоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали; по количеству же, т.-е. потому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи суть: прологъ, эписодій“

и т. д. Исчисливъ количественныя части трагедіи (т.-е. акты, сцены), Аристотель заключаетъ: „итакъ о частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться, сказано прежде; а по количеству, т.-е. по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части ея таковы“.

Подъ частями, которыми нужно пользоваться, какъ *видами*, Аристотель очевидно разумѣетъ *стихіи* трагедіи, показанныя въ VI и XI главахъ. Онѣ суть: вымыселъ, характеръ, пониманіе, рѣчь, наглядность, пѣсенность; стихіи вымысла: переломъ, узнаніе, страсть. Безъ пониманія и рѣчи не можетъ быть ни трагедіи, ни какого бы то ни было поэтическаго произведенія; слѣд. только остальными частями можно пользоваться, какъ видами, т.-е. давать такое преобладаніе какой-либо части, что трагедія подойдетъ подъ одинъ изъ видовъ, показанныхъ въ XVII гл.

Переломъ и узнаніе — сплетенная трагедія (πεπλεγμένη).

Страсть — страстная (παθητική) или простая.

Характеры — характерныя (ἠθική).

Наглядность и пѣсенность — наглядныя.

Чтобы отличить точнѣе качественныя части трагедіи отъ количественныхъ, Аристотель и въ началѣ и въ концѣ главы не довольствуется однимъ словомъ: „по количеству“ (κατὰ τὸ πόσον), но прибавляетъ: „по количеству и по тому, на какія *отдѣльныя* части разлагается трагедія“ (καὶ εἰς ὅ διαιρεῖται κεχωρισμένα).

Части же греческой трагедіи по количеству суть:

1) *Прологъ,* начало трагедіи, та часть, которая предшествуетъ выходу хора (пароду) *(предисловіе).*

2) *Эписодій,* средняя часть трагедіи *(вставка).*

3) *Эксодъ,* конецъ трагедіи *(выходъ).*

4) *Хорическая часть,* состоящая изъ слѣдующихъ частей, которыя, разумѣется, не во всякой трагедіи бывали:

a) *Пародъ,* „первая рѣчь всего хора“ *(входъ).*

b) *Стасимъ* „пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ“ (остановка).

c) Пѣсни *со сцены,* т.-е. тѣ, которыя пѣлись дѣйствующими лицами.

d) *Коммъ* (рыданіе) „общій плачъ хора и со сцены“.

Замѣчательна точность въ опредѣленіяхъ: пародъ названъ рѣчью, потому что въ немъ не всегда бывала пѣснь, не всегда

пѣли; онъ состоялъ большею частію изъ диметровъ анапестическихъ, либо тетраметровъ трохаическихъ; *коммъ* названъ *общимъ* плачемъ хора и со сцены, т.-е. такимъ, въ которомъ участвовали и актеры и хоръ, но пѣли не въ одно время, а поочередно.

Исчисливъ качественныя и количественныя части трагедіи, Аристотель переходитъ къ подробному объясненію *исхода* трагедіи (μεταβολή) и средствъ, которыми достигаетъ она своей цѣли. О первомъ говорится въ XIII главѣ, о второмъ въ XIV. Что таково было намѣреніе Аристотеля, это видно по началу XIII главы: „А о томъ, что слѣдуетъ составителямъ вымысловъ *имѣть въ виду, и что наблюдать,* и чѣмъ производится *дѣйствіе* (ἔργον) трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь, непосредственно послѣ сейчасъ сказаннаго". О томъ, что должна трагедія имѣть въ виду, говорится въ XIII главѣ, а о дѣйствіи ея въ XIV.

А такъ какъ составъ самой лучшей трагедіи есть не простой, а сплетенный, или сложный, — т.-е. самыя лучшія трагедіи суть сплетенныя или сложныя; и такъ какъ подражаютъ въ нихъ ужасному и жалостному, то необходимо:

1) Ни правдивые люди не должны переходить отъ счастія къ злосчастію: это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія, а только возмущаетъ. Правдивымъ человѣкомъ (ἐπιεικής) называлъ Аристотель такого, для котораго не нужны законы, который и безъ законовъ честно живетъ*). *Злосчастіе* (δυστυχία) отличается Аристотелемъ отъ *несчастія* (ἀτυχία), и есть трагическое несчастіе, совершенная гибель. Видя, какъ гибнетъ правдивый человѣкъ, мы не чувствуемъ состраданія, а возмущаемся душою, негодуемъ**) и не страшимся, потому что внутреннее чувство сказываетъ намъ, что мы должны страшиться только тогда, когда неправы.

2) Ни порочные — отъ несчастія къ счастью (отъ несчастія можно еще оправиться, но отъ злосчастія, отъ трагической бѣды — невозможно): это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія; даже самаго обыкновеннаго участія, какое мы

*) Ретор. I, 13: ἔστι δὲ ἐπιεικὲς τὸ παρὰ τὸν γεγραμμένον νόμον δίκαιον. — Нѳик. V, 3. ἐπανόρθωμα νομίμου δικαίου — Впрочемъ въ XXVI гл. и въ другихъ мѣстахъ ἐπιεικής значитъ просто — порядочный человѣкъ.

**) Ретор II, 5: τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ' ἀδικεῖσθαι, ὀργῆς ποιητικόν, безвинная обида съ чьей-нибудь стороны возбуждаетъ въ насъ негодованіе.

чувствуемъ ко всякому страдающему, хотя бы и заслуженно, человѣку, даже и такого участія въ насъ тогда не бываетъ*).

3) Ни слишкомъ порочные — отъ счастья къ злосчастью: по человѣчеству ихъ еще жаль, но истинно трагическаго сострація, соединеннаго со страхомъ за насъ самихъ, мы въ такомъ случаѣ чувствовать не можемъ. Сострадать можно только тому, кто несетъ кару незаслуженную, а страшиться за равнаго намъ.

О четвертомъ случаѣ, о переходѣ добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью, Аристотель не упоминаетъ, потому что онъ еще менѣе свойственъ трагедіи, чѣмъ три, показанные выше.

Отвлекши такимъ образомъ всѣ нетрагическіе случаи, Аристотель заключаетъ: трагическимъ лицомъ долженъ быть, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью**), впалъ въ злосчастіе не по порочности и подлости, но по какому-нибудь грѣху (δὶ ἁμαρτίαν τινὰ), и притомъ, кто пользовался великимъ почетомъ и счастіемъ***).

„Итакъ“, продолжаетъ Аристотель, „необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ *скорѣе простой, чѣмъ двойной, какъ нѣкоторые называютъ*, и представлялъ переходъ не къ счастію отъ несчастія“ и т. д. слѣдуетъ до конца поясненіе вышеизложеннаго. Выписанныя нами слова повидимому противорѣчатъ началу главы: тамъ сказано было, что самыя лучшія трагедіи бываютъ сложныя, а *не простыя;* здѣсь же говорится, что правильному вымыслу слѣдуетъ быть скорѣе *простому,* чѣмъ двойному. Но если мы вникнемъ въ объясненіе двойного смысла,

*) Такъ понимаетъ φιλάνθρωπον Лессингъ, mitleidige Regungen ohne Furcht fur uns selbst, das sympathetische Gefuhl der Menschlichkeit, то чувство, которое возбуждается въ насъ при видѣ страданій, хотя бы и заслуженныхъ. Φιλάνθρωπον по-русски можно выразить словами: *по человѣчеству жаль.*

**) δικαιοσύνη, т.-е. кто не есть ἐπιεικής.

***) Слово ἁμαρτία толкуется Аристотелемъ въ Реторикѣ I. 13 и 14. Показывая различіе между ἀτυχήματα, ἀδικήματα и ἁμαρτήματα, Аристотель говоритъ: ἀτύχημα есть *ошибка*, проступокъ необдуманный и не происходящій отъ подлости; ἀδίκημα — обдуманный и происходящій отъ подлости; ἁμάρτημα — обдуманный, но не подлый, ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας; слѣдовательно, проступокъ, хотя и не подлый, но задуманный по какимъ-нибудь, конечно, преступнымъ побужденіямъ или по увлеченію страсти, слѣдовательно *грѣхъ*. Потомъ, изчисляя роды *тяжкихъ* преступленій, Аристотель говоритъ: καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνειν μέγα — часто въ одномъ и томъ же грѣшить есть преступленіе.

которое читаемъ въ (XIII, 7) и изъ котораго видимъ, что двойнымъ вымысломъ называли нѣкоторые (значитъ это техническій терминъ) такой, въ которомъ два дѣйствія идутъ, какъ, напримѣръ, въ Одиссеѣ Гомера, рядомъ (Одиссей и женихи Пенелопы) и оканчивается для однихъ, какъ въ „Одиссеѣ", для Одиссея, счастливо, для другихъ, какъ для жениховъ Пенелопы, несчастливо, то противорѣчія не найдемъ. Вымыселъ можетъ быть простымъ двояко: 1) или потому, что въ немъ нѣтъ узнанія и перелома, а только страсть, 2) или потому, что въ немъ нѣтъ двухъ дѣйствій, рядомъ идущихъ.

Чѣмъ же производится дѣйствіе трагедіи? На этотъ вопросъ, выставленный Аристотелемъ, какъ мы видѣли уже въ началѣ XIII гл., находимъ отвѣтъ въ XIV.

Возбуждать страхъ и состраданіе посредствомъ одной внѣшней обстановки не годится (объ этомъ сказано выше, въ концѣ изложенія VI главы); еще менѣе позволительно производить ею чудесное. Ужасъ и состраданіе должна возбуждать трагедія самимъ совокупленіемъ дѣйствій, посредствомъ самихъ дѣйствій. Ужасныя же дѣйствія могутъ происходить или между близкими людьми, или между врагами, или между такими, которые не находятся ни въ дружескихъ, ни во враждебныхъ отношеніяхъ. Но возбуждать ужасъ и состраданіе способны только дѣйствія перваго рода.

Присоединивъ побочное замѣчаніе о томъ, какъ надлежитъ пользоваться преданіями, Аристотель продолжаетъ: дѣйствующее лицо можетъ или совершить ужасное дѣло, или не совершить и притомъ или зная всю тягость проступка, или не зная. Хотя, оцѣняя относительное достоинство всѣхъ сихъ четырехъ случаевъ, Аристотель говоритъ обо всѣхъ, но вначалѣ, изчисляя ихъ, упоминаетъ только три:

1) Убиваютъ, напримѣръ, зная, кого убиваютъ;

2) Убиваютъ, не зная, кого убиваютъ;

3) Хотятъ убить, не зная кого, и узнаютъ, а узнавъ, не убиваютъ.

Четвертый случай (хотятъ убить, зная кого, и не убиваютъ) опущенъ; и опущенъ, вѣроятно, потому, что этотъ случай признавалъ Аристотель самымъ худшимъ. Подобное опущеніе, и по такой же причинѣ, видѣли мы въ XIII гл.; разница только въ томъ, что Аристотель и послѣ не упоминаетъ объ опущенномъ имъ случаѣ; вѣроятно, переходъ безукоризненно

добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью такъ казался Аристотелю не трагиченъ, что, онъ думалъ, едва ли какому трагику придетъ въ голову представить его въ трагедіи. Нельзя сказать того же о четвертомъ случаѣ настоящей главы: неопытный трагикъ можетъ воспользоваться, а опытный иногда даже и удачно имъ воспользуется, подобно Софоклу въ „Антигонѣ“.

Притомъ тонъ рѣчи (XIV. 6 и 7) таковъ, что опущеніе маловажнаго случая возможно: Аристотель беретъ сперва разныя трагическія дѣйствія, которыя представляла ему греческая литература, и приводитъ примѣръ, а потомъ уже выводитъ возможные случаи ужасныхъ дѣйствій: „бываетъ *кромѣ этихъ* еще третій случай. Другихъ случаевъ — *кромѣ этихъ* быть не можетъ, ибо необходимо или сдѣлать что-нибудь, или не сдѣлать, и притомъ или зная, или не зная *(слѣдовательно четыре случая)*. Изъ нихъ намѣреваться что-нибудь сдѣлать, зная, что хочешь дѣлать, и не сдѣлать *(четвертый случай)* — всего хуже: ибо это и возмущаетъ, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. *Потому такъ никто не поступаетъ, развѣ только изрѣдка,* напримѣръ, въ *Антигонѣ* Гемонъ относительно Креона“. Этимъ замѣчаніемъ Аристотель отнюдь не хочетъ укорить Софокла, какъ обыкновенно полагаютъ: на *Антигону* ссылается онъ, какъ на примѣръ удачнаго употребленія этого самаго нетрагичнаго случая. Этимъ случаемъ Софоклъ имѣлъ право воспользоваться и потому, что онъ въ трагедіи его занимаетъ второстепенное мѣсто: *главное* ужасное *Антигоны* не въ немъ заключается.

Прочіе случаи по достоинству распредѣляются Аристотелемъ такъ: 1) хотѣть, зная, что-нибудь сдѣлать, и не сдѣлать; 2) не зная, что-нибудь сдѣлать, и потомъ узнать; 3) не зная, хотѣть что-нибудь сдѣлать и узнать, а узнавъ не сдѣлать. Послѣдній случай признаетъ Аристотель самымъ лучшимъ. Въ этомъ видѣли противорѣчіе съ XIII гл. 4; но Лессингъ (38) превосходно оправдалъ Аристотеля. Вотъ сущность Лессингова толкованія: такъ какъ вымыселъ можетъ состоять изъ перелома, узнанія и страсти, именно изо всѣхъ сихъ стихій — сплетенный вымыселъ, изъ одной страсти — простой; а слѣдовательно только страсть есть необходимая стихія всякой трагедіи, то нужно отличать ее отъ прочихъ стихій. Самый лучшій переломъ — переходъ отъ лучшаго къ худшему; самая лучшая

страсть πάθος, — если дѣйствующее лицо, не зная, намѣревается что-нибудь сдѣлать, и узнаетъ, а узнавъ, не дѣлаетъ. Переломъ иногда бываетъ въ срединѣ трагедіи, а дѣйствіе не кончается и присоединяется страсть, напримѣръ въ *Эдипъ Царь* Софокла, и наоборотъ.

„Итакъ, о совокупленіи дѣйствій и о томъ, какимъ слѣдуетъ быть вымысламъ, сказано достаточно“. Такъ заключаетъ Аристотель изложеніе свойствъ вымысла. Въ слѣдующей XV главѣ говорится о второй стихіи трагедіи — о характерахъ.

Отъ характеровъ трагедіи Аристотель требуетъ четырехъ свойствъ: честности, сообразности, естественности и послѣдовательности. Честнымъ трагическій характеръ долженъ быть потому, что въ трагедіи подражаютъ дѣльнымъ, добродѣтельнымъ людямъ. Сообразность требуетъ, чтобы женщинѣ, напримѣръ, не приписывали дѣла или мысли, исключительно мужчинѣ свойственныя. Естественъ характеръ такой, который походитъ (ὅμοιος) на характеры, встрѣчаемые зрителемъ въ жизни. Послѣдователенъ (ровенъ ὁμαλός) характеръ, когда отъ начала до конца трагедіи оказывается онъ такимъ же, какимъ былъ въ началѣ. Аристотель опредѣляетъ или поясняетъ первое, второе, и четвертое требованіе; третьяго не объясняетъ, потому ли, что считалъ его и безъ объясненія понятнымъ, или потому, что ниже (§ 8) объясняетъ, а въ настоящемъ случаѣ говоритъ только, что третье требованіе отличается отъ первыхъ двухъ.

Потомъ приводится примѣръ погрѣшностей противу перваго, второго и четвертаго требованія; третье опять опускается. Противъ перваго погрѣшаетъ Менелай въ „Орестѣ“ Эврипида, представленный вѣроломнымъ корыстолюбцемъ и притомъ безъ нужды, чтобы только угодить аѳинянамъ, ненавидѣвшимъ лакедемонянъ. Противъ второго — плачъ Одиссея въ *Скиллѣ,* потерянной трагедіи, и рѣчь Меланиппы въ трагедіи Эврипида того же имени; въ этой трагедіи Меланиппа, основываясь на ученіи Анаксагора, доказывала, что отъ коровъ могутъ родиться люди. Противъ четвертаго — *Ифигенія въ Авлидѣ* Эврипида же*): въ концѣ трагедіи является она

*) Аристотель почти всѣ примѣры ошибочныхъ характеровъ взялъ изъ трагедій Эврипида. Это объясняютъ тѣмъ, что Эврипидъ, какъ и Шиллеръ, были поэты субъективные и влагали дѣйствующимъ лицамъ собственныя мысли, часто имъ неприличныя.

такою, какою ее, судя по началу, нельзя предположить ни по необходимости, ни по вѣроятію. Къ этому примѣру привязываетъ Аристотель замѣчаніе, что характеры, какъ и вымыслы, должны подчиняться *необходимости или вѣроятію* (φανερὸν οὖν ὅτι καί), должны истекать изъ самаго дѣйствія, а не *отъ машины* происходить (§ 7). Машиною называетъ Аристотель всякія постороннія причины: видно и въ его уже время ἀπὸ μηχανῆς стало поговоркою, тождественною съ весьма употребительною въ наше время латинскою поговоркою deus ex machina. Это слѣдуетъ изъ того, что развязку посредствомъ машины Аристотель находитъ не только въ *Медеѣ* Эврипида, развязка которой дѣйствительно состоитъ въ томъ, что Медея, не будучи въ состояніи иначе уйти изъ Коринѳа, взлетаетъ на крылатой колесницѣ; но даже въ *Иліадѣ* Гомера. Подъ *отплытіемъ* разумѣетъ здѣсь Аристотель начало 11-й рапсодіи.

На „*Царя Эдипа*“ Софоклова указываетъ Аристотель по тому же случаю, по которому и здѣсь ,еще въ XIV и въ XXIV. Несообразность этой трагедіи заключается въ томъ, что Эдипъ уже во время дѣйствія трагедіи, наканунѣ своего паденія, разспрашиваетъ о тѣхъ обстоятельствахъ, при которыхъ онъ сталъ царемъ ѳивскимъ; какъ будто возможно, чтобы не заходило у него съ Іокастою объ этомъ рѣчи прежде. Во всѣхъ трехъ мѣстахъ Аристотель оправдываетъ Софокла тѣмъ, что эта несообразность *внѣ* трагедіи, т.-е. относится къ тому, что было до начала дѣйствія, представленнаго въ трагедіи. Въ иныхъ случаяхъ, какъ, напр., въ *Филоктетѣ* и *Эантѣ* того же поэта, это *внѣ трагедіи* (τὸ ἔξω τῆς τραγῳδίας) есть то, что *послѣ* случилось.

Послѣ этихъ двухъ мимоходомъ брошенныхъ по поводу *Ифигеніи* замѣтокъ, Аристотель возвращается къ характерамъ и толкуетъ третье требованіе (ὅμοιος): характеръ долженъ быть вѣренъ природѣ, но въ то же время нѣсколько облагороженъ, потому что трагедія есть подражаніе лучшимъ.

Кромѣ всего этого поэту для вѣрнаго изображенія характеровъ нужно изучать „разныя ощущенія, подлежащія поэзіи“, т.-е. которыя могутъ быть изображены поэзіею (τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ) — разныя движенія души; иными словами, поэту нужно изучать человѣческую природу. „Объ нихъ“, т.-е. объ этихъ ощущеніяхъ.

„достаточно сказано въ изданныхъ сочиненіяхъ“. Въ какихъ именно — неизвѣстно.

Въ главахъ XVI, XVII и XVIII Аристотель сообщаетъ чисто техническія и практическія замѣчанія объ узнаніи, о томъ, какъ лучше творить, о завязкѣ, развязкѣ и о прочемъ.

Въ XI гл., говоря объ узнаніи, Аристотель показалъ, что лучшее узнаніе есть то, которое соединяется съ переломомъ: что узнаніе можетъ быть и относительно неодушевленныхъ предметовъ; что иногда оно можетъ состоять только въ томъ, что узнаютъ, сдѣлалъ ли кто что-нибудь, или не сдѣлалъ; что иногда одно изъ узнаваемыхъ лицъ знаетъ другое; иногда оба до узнанія неизвѣстны другъ другу. Въ XVI главѣ исчисляются разные способы узнанія; насчитывается шесть главныхъ родовъ и нѣсколько видовъ узнанія:

1) посредствомъ знаковъ, по преданію извѣстныхъ, и притомъ: α) прирожденныхъ или β) пріобрѣтенныхъ;

2) посредствомъ знаковъ, придуманныхъ поэтомъ;

3) посредствомъ памяти, когда дѣйствующее лицо увидитъ или услышитъ что-нибудь знакомое;

4) посредствомъ соображенія;

5) посредствомъ ложнаго заключенія зрителей;

6) вытекающее изъ самыхъ дѣйствій.

Въ XVII гл. Аристотель учитъ поэтовъ, какъ лучше творить. Для этого нужно: 1) умѣть переноситься въ положеніе выводимыхъ лицъ, 2) умѣть задумать планъ и наполнить его; послѣднее показано на „*Ифигеніи*“ Эврипида и на „*Одиссеѣ*“ Гомера.

Между прочимъ въ этой главѣ говорится, что особенно убѣдительны, особенно узнаютъ насъ тѣ поэты, которые по характеру своему похожи на выводимыхъ ими лицъ. Потому способны къ творчеству или даровитые люди, или тѣ, которые могутъ восторгаться. Первые легко изучаютъ всякій характеръ, вторые легко переносятся во всякое положеніе, во всякое душевное состояніе. Даровитость (εὐφυΐα), по Аристотелю, есть способность понимать истину и уклоняться отъ лжи; ее пріобрѣсти трудомъ нельзя; нѣжное и потому чувствительное тѣло есть признакъ даровитости.

Въ XVIII гл. разсуждается собственно о завязкѣ и развязкѣ, а мимоходомъ исчисляются виды трагедіи, дѣлаются замѣтки о вставкахъ и о хорѣ. Ходъ мыслей таковъ.

Сперва опредѣляется завязка и развязка. Завязка есть та часть трагедіи, которая идетъ отъ начала до того мгновенія, съ котораго начинается переходъ къ злосчастію или счастію, при чемъ захватываются событія, предшествовавшія дѣйствію трагедіи и не вошедшія въ нее: напримѣръ, въ „*Эдипъ Царь*" Софокла, убіеніе Лая, воцареніе Эдипа, царствованіе его, женитьба и проч. Остальная часть трагедіи есть развязка. Аристотелю слѣдовало бы послѣ этого сказать, что нужно одинаковое обращать вниманіе на ту или другую часть, потому что трагедіи только по завязкѣ и развязкѣ и бываютъ или сходны или различны; но прежде, не высказавъ еще своей мысли, Аристотель показываетъ, какъ обыкновенно различаются трагедіи (см. изложеніе XII гл.); говоритъ, что трагедія должна соединять свойства всѣхъ видовъ, особенно современная Аристотелю трагедія: въ его время стали взыскательны къ поэтамъ; требовали, чтобы всякій поэтъ превосходилъ всѣхъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался. За этимъ уже слѣдуетъ замѣчаніе о томъ, чѣмъ собственно должны различаться поэты; именно завязкою и развязкою. Завязкѣ же и развязкѣ могутъ вредить: 1) вставки и 2) хоръ. „Нужно, о чемъ выше упоминалось не разъ (V, 4; VII, 7; XV, 6), помнить и стараться не дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называю состоящій изъ *многихъ вымысловъ*). Въ драмахъ *вставокъ* никто не ждетъ. Посредствомъ же переломовъ и *простыхъ* дѣйствій (т.-е. *не двойныхъ*, см. излож. XIII, 4) поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли. И на хоръ (§ 7) нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на *часть цѣлаго*". Но у многихъ трагиковъ хорическія пѣсни не связываются съ трагедіею, суть вставки, которыя безъ ущерба цѣлому можно вынуть. „А вѣдь, заключаетъ Аристотель, какая разница, пѣть ли вставочныя пѣсни, или перемѣщать изъ одной драмы въ другую — рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?", т.-е. цѣлый актъ или цѣлую сцену.

Анализъ Аристотелева опредѣленія трагедіи.

Трагедія, говоритъ Аристотель, должна возбуждать состраданіе и страхъ, а не состраданіе и ужасъ. Правда, ужасъ есть родъ страха: это внезапный, невольный испугъ. Но именно эта внезапность, эта нечаянность, заключающая въ себѣ идею его, ясно показываетъ, что тѣ, которые ввели слово *ужасъ* вмѣсто слова *страхъ,* не поняли, какой страхъ разумѣетъ Аристотель. Такъ какъ я не могу объяснить этого въ двухъ-трехъ словахъ, то позволю себѣ маленькое отступленіе.

„Состраданіе", говоритъ Аристотель, „долженъ возбуждать такой человѣкъ, который страдаетъ безвинно, а страхъ — равный намъ. Злодѣй — ни то, ни другое, слѣдовательно и несчастіе его не можетъ возбуждать ни того, ни другого чувства".

„Состраданіе", говоритъ авторъ *Писемъ объ ощущеніяхъ**), „есть смѣшанное чувство, состоящее изъ любви къ предмету и скорби объ его несчастіи. Тѣ проявленія, которыми выражается состраданіе, отличаются отъ простыхъ признаковъ какъ любви, такъ и скорби, потому что состраданіе есть нравственное явленіе. Но какъ разнообразно можетъ быть это явленіе! Стоитъ только въ оплакиваемомъ несчастіи перемѣнить опредѣленіе времени, и состраданіе обнаружится совсѣмъ иными признаками. Вмѣстѣ съ Электрою**), плачущей надъ урною своего брата, мы чувствуемъ сострадательную печаль, потому что она считаетъ несчастіе совершившимся и оплакиваетъ понесенную ею утрату. То, что мы чувствуемъ при видѣ страданій Филоктета, тоже состраданіе, но нѣсколько иного свойства, потому что тѣ мученія, которыя переноситъ этотъ добродѣтельный человѣкъ, испытываются имъ на нашихъ глазахъ. А когда Эдипъ приходитъ въ ужасъ оттого, что вдругъ разоблачается великая тайна... когда чувствуетъ боязнь добродѣтельная Десдемона, потому что ея обыкновенно столь нѣжный Отелло начинаетъ говорить съ нею грознымъ тономъ, — что мы чувствуемъ при этомъ? Опять состраданіе! Но сострадательный страхъ, сострадательный ужасъ! Душевныя движенія

---

*) Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter Theil, S. 4.

**) Въ трагедіи Софокла, озаглавленной этимъ именемъ, Электра плачетъ, получивъ ложный слухъ о смерти отсутствующаго Ореста.

различны, но сущность чувствованій во всѣхъ этихъ случаяхъ одна и та же. Такъ какъ всякая любовь сопряжена съ готовностью стать на мѣсто любимаго человѣка, то мы должны дѣлить съ любимою особою всякаго рода страданія, что и называется весьма выразительно состраданіемъ. Почему же страхъ, ужасъ, гнѣвъ, радость, жажда мести и вообще всѣ непріятныя чувства не могутъ также проистекать изъ состраданія? Изъ этого видно, какъ неосновательно большая часть цѣнителей искусства дѣлитъ трагическія чувства на ужасъ и состраданіе. Ужасъ и состраданіе! Развѣ сценическій ужасъ не то же состраданіе. За кого ужасается зритель, когда Меропа [1]) поднимаетъ сѣкиру надъ своимъ сыномъ? Конечно, не за себя, а за Эгиста, спасеніе жизни котораго такъ желательно, и за обманутую царицу, которая считаетъ его убійцею своего сына. Если мы назовемъ состраданіемъ скорбь, причиняемую намъ совершающимся несчастіемъ другого лица, то должны отличать отъ состраданія въ собственномъ смыслѣ не только ужасъ, но и всѣ другія чувства, внушаемыя намъ другимъ человѣкомъ".

Эти мысли такъ вѣрны, такъ ясны, такъ просты, что, казалось бы, могли и должны были прійти въ голову каждому. Однако я не хочу приписывать древнему философу остроумныхъ замѣчаній новаго философа; я очень хорошо знаю заслуги послѣдняго по отношенію къ ученію о смѣшанныхъ чувствахъ: только ему мы и обязаны истинною теоріею ихъ. Но то, что онъ такъ превосходно изложилъ, могъ въ общихъ чертахъ понимать и Аристотель. По крайней мѣрѣ несомнѣнно то, что Аристотель или думалъ такъ, что трагедія не можетъ и не должна возбуждать ничего иного, кромѣ состраданія въ собственномъ смыслѣ, ничего, кромѣ скорби о несчастіи другого лица, — что̀ едва ли можно допустить, — или подъ словомъ состраданіе онъ разумѣлъ вообще всѣ чувства, внушаемыя намъ другимъ лицомъ.

Разумѣется, не Аристотель сочинилъ дѣленіе трагическихъ чувствъ на состраданіе и ужасъ, справедливо порицаемое. Его невѣрно поняли, невѣрно перевели. Онъ говоритъ о состраданіи и страхѣ, а не о состраданіи и ужасѣ; и его страхъ вовсе не тотъ, который возбуждается въ насъ несчастьемъ.

[1]) «Меропа» — двѣ трагедіи этого имени — Маффеи (1675—1755) и Вольтера.

предстоящимъ другому лицу, именно за это лицо, а тотъ, который является у насъ за самихъ себя, вслѣдствіе нашего сходства съ личностью страдающею; это страхъ за то, что бѣдствія, постигшія ее, могутъ постичь и насъ самихъ; это страхъ передъ тѣмъ, что мы сами можемъ сдѣлаться предметомъ состраданія. Однимъ словомъ, этотъ страхъ есть состраданіе, отнесенное къ намъ самимъ.

Подлинное объясненіе этого страха, который Аристотель соединяетъ въ трагедіи съ состраданіемъ, находится въ главахъ *пятой* и *восьмой* второй книги его *Реторики*.

Аристотель думалъ, что то бѣдствіе, которому предстоитъ вызвать наше состраданіе, должно непремѣнно имѣть такое свойство, чтобы мы страшились его и за насъ самихъ или за одного изъ близкихъ намъ. Гдѣ нѣтъ этого страха, тамъ не можетъ быть мѣста и состраданію. Ибо ни тотъ, кого несчастіе такъ сильно поразило, что ему уже нечего больше бояться за самого себя, ни тотъ, который считаетъ себя вполнѣ счастливымъ, такъ что рѣшительно не понимаетъ, откуда можетъ разразиться надъ нимъ бѣда, стало быть ни отчаявшійся, ни надменный обыкновенно не чувствуютъ состраданія къ другимъ. Поэтому онъ объясняетъ также „страшное" и „заслуживающее состраданіе" — одно другимъ. „Для насъ страшно все то, говоритъ онъ, что возбудило бы наше состраданіе*), если бъ оно случилось или должно было случиться съ другимъ; а заслуживающимъ состраданія мы признаемъ все то, чего бы мы боялись, если бъ оно угрожало намъ самимъ". Стало быть, мало того, что несчастный, къ которому мы должны имѣть состраданіе, не заслуживаетъ своего несчастія, хотя онъ навлекъ его на себя какою-нибудь слабостью: его страждущая невинность или, наоборотъ, подвергшаяся слишкомъ сильной карѣ вина, не имѣетъ для насъ значенія, не въ состояніи возбудить наше состраданіе, если мы не видимъ, что его страданіе можетъ поразить и насъ. Но эта возможность есть, и она можетъ возрасти до степени сильной вѣроятности, если поэтъ изобразитъ своего героя не хуже того, чѣмъ мы обыкновенно бываемъ, если онъ заставитъ его думать и дѣйствовать такъ, какъ мы бы думали и дѣйствовали въ его положе-

*) Переводъ не совсѣмъ точенъ; у Аристотеля сказано: „возбуждаетъ", а не „возбудило бы".

ніи, или по крайней мѣрѣ полагаеть, что мы должны бы были думать и дѣйствовать. Однимъ словомъ, если онъ изобразитъ его человѣкомъ такого же пошиба, какъ и мы. Въ силу этого сходства возникаетъ страхъ, что наша судьба легко можетъ быть такъ же точно похожа на его судьбу, какъ мы сознаемъ себя похожими на него, и этотъ страхъ порождаетъ въ насъ состраданіе.

Такъ думалъ Аристотель о состраданіи, и только этимъ объясняется настоящая причина, почему онъ, при толкованіи трагедіи, рядомъ съ состраданіемъ назвалъ только страхъ. Это не потому, конечно, что страхъ составляетъ здѣсь особый эффектъ, независимый отъ состраданія, который можетъ возбуждаться то вмѣстѣ съ состраданіемъ, то безъ него, равно какъ и состраданіе — то съ нимъ, то безъ него, какъ ложно толковалъ Корнель, но потому, что, по его толкованію состраданія, послѣднее необходимо заключаетъ въ себѣ страхъ. Только то вызываетъ наше состраданіе, что вмѣстѣ съ тѣмъ можетъ возбуждать въ насъ и страхъ.

Корнель выводилъ на сцену мучениковъ и изображалъ ихъ, какъ личности вполнѣ безукоризненныя; онъ выводилъ и гнуснѣйшихъ негодяевъ въ лицѣ Прузія, Фоки, Клеопатры. Относительно обоихъ этихъ родовъ личностей Аристотель утверждаетъ, что они не годятся для трагедіи, потому что не могутъ возбуждать ни состраданія, ни страха.

Если Аристотель имѣлъ такое понятіе объ аффектѣ состраданія, что онъ необходимо долженъ соединяться со страхомъ за насъ самихъ, то какая была нужда еще особо упоминать о страхѣ? Онъ уже содержится въ понятіи о состраданіи, и достаточно было бы сказать, что трагедія должна очищать наши страсти, возбуждая состраданіе. Прибавка слова *страхъ* не даетъ ничего новаго и вноситъ въ слова Аристотеля путаницу и неопредѣленность.

Отвѣчаю: если бы Аристотель хотѣлъ только показать намъ, какія страсти можетъ и должна возбуждать трагедія, то онъ, конечно, могъ бы не прибавлять слова *страхъ* и безъ сомнѣнія не прибавилъ бы его: не было философа скупѣе его на слова. Но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ хотѣлъ показать намъ, какія страсти должны очищаться въ насъ страстями, вызываемыми трагедіею; съ этой цѣлью онъ и долженъ былъ упомянуть о страхѣ особо. Хотя, по его ученію, аффектъ состраданія

вообще — и въ жизни, и въ театрѣ — не можетъ быть безъ страха за насъ самихъ, хотя онъ и считаетъ его необходимымъ ингредіентомъ состраданія, однако обратное не имѣетъ мѣста, и сострадание къ другимъ не составляетъ ингредіента страха за насъ самихъ. Какъ только кончается представленіе трагедіи, наше состраданіе проходитъ, и изо всѣхъ испытанныхъ нами ощущеній у насъ остается лишь соединенный съ вѣроятностью бѣдствія страхъ, внушенный намъ относительно насъ самихъ тѣми бѣдствіями, которымъ мы соболѣзновали. Его мы выносимъ изъ театра, а такъ какъ онъ, въ качествѣ ингредіента состраданія, способствуетъ очищенію страданія, то, какъ чувство сохранившееся, способствуетъ и своему собственному очищенію. Поэтому Аристотель и счелъ нужнымъ упомянуть о немъ особо, чтобы показать, что онъ можетъ это дѣлать и дѣйствительно дѣлаетъ.

А что, если объясненіе, даваемое Аристотелемъ, не вѣрно? Что, если мы можемъ чувствовать состраданіе къ такимъ бѣдствіямъ и несчастіямъ, которыхъ никоимъ образомъ не можетъ бояться за самихъ себя?

Правда, не нужно страха, чтобы испытывать скорбь при видѣ физическихъ страданій того лица, которое мы любимъ. Эта скорбь возникаетъ просто изъ представленія о несовершенствѣ его, равно какъ наша любовь изъ представленія о совершенствахъ, и изъ сочетанія этихъ чувствъ, пріятнаго и непріятнаго, проистекаетъ чувство смѣшанное, которое мы называемъ состраданіемъ.

Если мы и безъ страха за насъ самихъ можемъ чувствовать состраданіе къ другимъ, то все-таки, безспорно, наше состраданіе, коли къ нему присоединяется тотъ страхъ, будетъ гораздо живѣе, сильнѣе и глубже, чѣмъ безъ него. А что мѣшаетъ намъ допустить, что смѣшанное чувство, вызываемое физическимъ страданіемъ любимаго лица, только благодаря присоединяющемуся къ нему страху за насъ, усиливается до того, что заслуживаетъ названіе аффекта?

Аристотель дѣйствительно допустилъ это. Онъ разсматриваетъ состраданіе не съ точки зрѣнія его первоначальныхъ проявленій, а просто какъ аффектъ. Не отрицая первыхъ, онъ только несогласенъ называть искру пламенемъ. Сострадательныя чувствованія безъ страха за насъ самихъ онъ называетъ филантропіею, и только болѣе сильныя чувствованія этого

рода, которыя соединены со страхомъ за насъ самихъ, называетъ онъ состраданіемъ. Стало быть, хотя онъ и утверждаетъ, что несчастія злодѣя не возбуждаютъ ни нашего состраданія, ни страха, но не отказываетъ ему совершенно въ способности тронуть насъ. И злодѣй все-таки человѣкъ, такое существо, которое при всѣхъ своихъ нравственныхъ недостаткахъ имѣетъ настолько еще хорошихъ качествъ, что мы не желаемъ его гибели и уничтоженія и испытываемъ нѣчто похожее на состраданіе, нѣкоторымъ образомъ задатки состраданія. Но, какъ уже сказано выше, Аристотель называетъ это чувство, похожее на состраданіе, не состраданіемъ, а филантропіею...

Аристотель въ особенности совѣтуетъ трагическому поэту искусно задумывать и сочинять фабулу и именно хочетъ облегчить для него этотъ трудъ нѣкоторыми дѣльными замѣчаніями. Вѣдь главнымъ образомъ хорошая фабула составляетъ отличительное достоинство поэта: изображеніе нравовъ, душевнаго настроенія и выраженіе удадутся десятерымъ противъ одного, безукоризненно составляющаго фабулу. А фабулу онъ опредѣляетъ, какъ подражаніе дѣйствію (πρᾶξις), дѣйствіе же, по его ученію, есть сцѣпленіе событій (σύνθεσις, πραγμάτων). Дѣйствіе — это цѣлое, а событие — отдѣльныя части этого цѣлаго; а такъ какъ достоинство всякаго цѣлаго зависитъ отъ достоинства его частей и ихъ сочетанія, то и трагическое дѣйствіе представляется болѣе или менѣе совершеннымъ, смотря по тому, въ какой мѣрѣ событія, входящія въ его составъ, каждое въ отдѣльности и всѣ вмѣстѣ, соотвѣтствуютъ цѣлямъ трагедіи. Далѣе, всѣ событія, составляющія трагическія дѣйствія, онъ дѣлитъ на три главныя категоріи: переворотъ судьбы (περεπετεια), узнаваніе (ἀναγνωρισμός) и страданіе (πάθος). Что онъ понимаетъ подъ двумя первыми терминами, ясно показываютъ самыя названія; подъ третьимъ онъ разумѣетъ все то, что можетъ случиться бѣдственнаго и ведущаго къ гибели съ дѣйствующими лицами, т.-е. смерть, раны, мученіе и т. п. Первыя двѣ категоріи, переворотъ судьбы и узнаваніе, составляютъ тѣ признаки, которыми сложная фабула (μῦθος πεπλεγμένος) отличается отъ простой (απλοῦς). Слѣдовательно, онѣ не составляютъ существенныхъ ея принадлежностей, а только придаютъ дѣйствію болѣе разнообразія, а стало быть и болѣе прелести и интереса. Но дѣйствіе и безъ нихъ можетъ представлять единство, величие и округленность. На-

противъ безъ третьей категоріи немыслимо никакое дѣйствіе: въ каждой трагедіи долженъ быть изображенъ какой-нибудь видъ страданій (πάθη), будетъ ли фабула ея простая, или сложная; только благодаря имъ достигается цѣль трагедіи, состоящая въ томъ, чтобы возбудить ужасъ и состраданіе. Между тѣмъ не всякій переворотъ въ судьбѣ, не всякое узнаваніе, а лишь извѣстные виды ихъ способствуютъ достиженію этой цѣли и значительно облегчаютъ ея осуществленіе, другіе же виды скорѣе мѣшаютъ ей, чѣмъ содѣйствуютъ.

Съ этой точки зрѣнія Аристотель разсматриваетъ разные элементы трагическаго дѣйствія, подведенные имъ подъ три категоріи, каждый въ отдѣльности, и изслѣдуетъ, какой переворотъ въ судьбѣ, какое узнаваніе, какое изображеніе страданія всѣхъ лучше. Въ первомъ отношеніи онъ находитъ, что самый лучшій переворотъ судьбы, т.-е. наиболѣе способный возбудить и усилить ужасъ и состраданіе, тотъ, когда дѣйствующее лицо переходитъ изъ лучшаго состоянія въ худшее. Въ послѣднемъ отношеніи самое лучшее изображеніе страданія то, когда лица, среди которыхъ оно готовится, не знаютъ другъ друга, но узнаютъ въ тотъ самый моментъ, когда роковой ударъ готовъ разразиться, такъ что этимъ онъ устраняется...

„Въ пьесахъ съ запутанной интригой“, говоритъ Дидро [1], „интересъ есть слѣдствіе скорѣе плана пьесы, чѣмъ рѣчей героевъ, — наоборотъ, въ пьесахъ простыхъ интересъ бываетъ слѣдствіемъ больше рѣчей, чѣмъ плана. Но отъ кого долженъ зависѣть интересъ? Отъ дѣйствующихъ лицъ? или отъ зрителей? Зрители — больше ничего, какъ очевидцы событія, о которыхъ мы ничего не знаемъ. Слѣдовательно, надобно обратить вниманіе на дѣйствующія лица. Безспорно! Пусть они завязываютъ узелъ, сами того не замѣчая, пусть для нихъ все будетъ непроницаемо, пусть они приближаются постоянно къ развязкѣ, не предвидя ея. Если они въ волненіи, то и мы, зрители, должны сочувствовать имъ и ощущать то же волненіе.

„Я далеко не думаю, вмѣстѣ съ большинствомъ писателей, разсуждавшихъ о драматическомъ искусствѣ, что развязку слѣдуетъ скрывать отъ зрителя, и полагаю, что взялся бы за

---

[1]) Въ своей „Теоріи драматической поэзіи“, составляющей приложеніе къ *Отцу Семейства*.

трудъ, не превышавшій моихъ силъ, если бы задумалъ написать такую драму, въ которой развязка разоблачалась бы въ первой же сценѣ, такъ что я заинтересовалъ бы зрителя всего болѣе этимъ самымъ пріемомъ.

„Для зрителя все должно быть ясно. Онъ долженъ быть повѣреннымъ каждаго дѣйствующаго лица, знать все, что произошло раньше и что теперь происходитъ, и найдется сотня моментовъ, когда нельзя ничего лучше сдѣлать, какъ прямо объяснить ему напередъ, что еще произойдетъ. О вы, составители общихъ правилъ! какъ мало вы понимаете искусство и какъ мало обладаете геніемъ, создавшимъ тѣ образцы, на которыхъ вы ихъ основываете, — правилъ, которыя онъ можетъ нарушать, сколько ему угодно!

„Принимайте мои мысли за какія угодно парадоксы; я твердо убѣжденъ въ томъ, что на одинъ случай, когда отъ зрителя слѣдуетъ скрывать важное событіе до тѣхъ поръ, пока оно совершится, приходится десятокъ и даже болѣе такихъ, когда требуетъ интересъ обратнаго пріема. Поэтъ своею таинственностью готовитъ мнѣ моментальное изумленіе; а въ какое продолжительное безпокойство онъ повергъ бы меня своею сообщительностью. Я лишь на одинъ моментъ буду сожалѣть о томъ, кто моментально сраженъ и удрученъ. Но что будетъ происходить во мнѣ во все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, какъ гроза собирается надъ моей головой или надъ головой другого и долгое время виситъ надъ нею?...

„Пусть всѣ дѣйствующія лица не знаютъ другъ друга, если вы хотите, но зритель долженъ знать всѣхъ ихъ. Я даже почти готовъ утверждать, что такой сюжетъ, въ которомъ умолчанія необходимы, есть сюжетъ неблагодарный, что такой планъ пьесы, въ которомъ къ нимъ прибѣгаютъ, не такъ хорошъ, какъ тотъ, въ которомъ обходятся безъ нихъ. Въ немъ никогда не найдется повода къ сильнымъ впечатлѣніямъ; мы постоянно будемъ заняты подготовленіями, которыя или слишкомъ темны, или слишкомъ ясны. Все произведеніе будетъ сцѣпленіемъ мелкихъ искусственныхъ пріемовъ, при помощи которыхъ можно достичь лишь ничтожныхъ сюрпризовъ. Напротивъ, если зрителю будетъ извѣстно все, касающееся дѣйствующихъ лицъ, то такое условіе будетъ, какъ я предвижу, источникомъ самыхъ сильныхъ душевныхъ волненій...

„Почему нѣкоторые монологи производятъ такое могучее

дѣйствіе? Потому, что они знакомятъ съ тайными замыслами дѣйствующаго лица, и такая откровенность тотчасъ же порождаетъ во мнѣ страхъ или надежду. Если настроеніе духа дѣйствующихъ лицъ неизвѣстно, то зритель не можетъ интересоваться дѣйствіемъ больше, чѣмъ сами эти лица; но интересъ его удвоивается, если это ему хорошо извѣстно, и онъ чувствуетъ, что и дѣйствія, и рѣчи героевъ были бы совершенно иныя, если бъ они знали другъ друга. Тогда только вы заставите меня съ нетерпѣніемъ ждать, что̀ съ ними будетъ, когда они въ состояніи сопоставить то, что̀ они есть, съ тѣмъ, что они сдѣлали или хотѣли сдѣлать".

Лессингъ.

Правила для трагедіи, узаконенныя „Гамбургской Драматургіей".

Обратимъ вниманіе на главныя изъ этихъ правилъ.

а) Прежде всего Лессингъ требуетъ, чтобы *при возможной простотѣ сюжета трагедіи все въ ней находилось въ тѣсной причинной связи.* Приступая къ разбору трагедіи Корнеля „Родогюны", въ которой дѣйствіе чрезвычайно запутано, онъ говоритъ слѣдующее: „естественный ходъ дѣйствія привлекаетъ генія,—плохой же писатель чувствуетъ къ нему отвращеніе. Генія могутъ занимать событія, которыя находятся между собою въ тѣсной связи, которыя составляютъ цѣпи причинъ и слѣдствій. Переходить отъ послѣднихъ къ первымъ, разсматривать первыя въ связи съ послѣдними, вездѣ исключать случайность, заставлять совершаться все такъ, чтобы оно не могло иначе совершиться,—вотъ это его дѣло. Напротивъ, плохой писатель, который обращаетъ вниманіе не на то, что находится между собою въ причинной связи, а только на то, что похоже или непохоже другъ на друга, останавливается на такихъ обстоятельствахъ, которыя имѣютъ между собою общее только то, что совершаются одновременно. Подобныя событія соединять, переплетать и запутывать нити ихъ такъ, что мы каждое мгновеніе теряемъ то одну, то другую и постоянно принуждены удивляться всякимъ неожиданностямъ: вотъ на что способенъ плохой писатель,—и только на это". Короче

сказать: „геній любитъ простоту, плохой писатель запутанность“ (Hamb. Dram. 30. St.).

Отчего же это такъ? Отчего истинное искусство стремится къ простотѣ и органической связи фактовъ? Отвѣтъ на этотъ вопросъ заключается, по моему мнѣнію, въ другомъ мѣстѣ „Гамбургской Драматургіи“, гдѣ сравнивается природа и искусство и указывается отношеніе ихъ между собою. Именно, тамъ говорится слѣдующее: Въ природѣ все другъ съ другомъ связано, все перекрещивается, одно смѣняется другимъ, одно измѣняется въ другое. Однако съ такимъ безконечнымъ разнообразіемъ она можетъ служить зрѣлищемъ только для безграничнаго духа. Ограниченные же умы, чтобы наслаждаться ею, должны были имѣть возможность ставить для нея границы, которыхъ у нея нѣтъ; возможность разграничивать и направлять свое вниманіе по произволу“. „Этою возможностью мы пользуемся постоянно; безъ нея у насъ не было бы никакой жизни: мы не ощущали бы ничего вслѣдствіе слишкомъ разнообразныхъ ощущеній; мы были бы всегда достояніемъ минутнаго впечатлѣнія; мы грезили бы, не сознавая, о чемъ грезимъ“,

„Назначеніе искусства — освобождать насъ въ области прекраснаго отъ этого разграниченія, облегчать намъ возможность останавливать на чемъ нибудь вниманіе. Все, что мы въ природѣ отдѣляемъ или желаемъ быть въ состояніи отдѣлить отъ какого-нибудь предмета или группы различныхъ предметовъ, связанныхъ пространствомъ или временемъ, — все это отдѣляетъ на самомъ дѣлѣ искусство и представляетъ намъ этотъ предметъ или группу различныхъ предметовъ въ такомъ чистомъ и цѣльномъ видѣ, какъ это только допускаетъ впечатлѣніе, которые они должны вызвать“.

Если мы бываемъ свидѣтелями какого-нибудь важнаго и трогательнаго происшествія, а другое незначительное примѣшивается сюда; тогда мы стараемся насколько возможно избѣжать разсѣянности, которою намъ грозитъ послѣднее. Мы не обращаемъ на него вниманіе, и намъ непремѣнно должно быть непріятно, если мы въ искусствѣ опять находимъ то, чего избѣгали въ природѣ“ (Hamb. Dram. 70. St.).

Такимъ образомъ простота сюжета и причинная зависимость между событіями въ трагедіи вытекаетъ изъ нашего требованія отъ искусства вообще, чтобы оно изображало намъ во вся-

комъ предметѣ или событіи только главное, существенное, отдѣливъ отъ него все случайное.

b) Изъ требованія, чтобы сюжетъ былъ простъ, и поступки лицъ строго послѣдовательны, вытекаетъ второе положеніе, которое Лессингъ высказываетъ о драмѣ, именно: *все, происходящее на сценѣ, должно быть ясно, понятно для зрителя,* а не неожиданно, какъ думали французы, которые, загромождая свои драмы всякими случайными и неожиданными событіями, желали почаще и посильнѣе поражать публику. „Я совсѣмъ не согласенъ съ большинствомъ писавшихъ о драмѣ", говоритъ Лессингъ словами извѣстнаго французскаго критика Дидро, „что нужно скрывать развитіе дѣйствія отъ зрителя. Я скорѣе думаю, что не будетъ свыше моихъ силъ, если я рѣшусь сочинить такое произведеніе, гдѣ, на основаніи первыхъ же сценъ, можно будетъ заключить о дальнѣйшемъ ходѣ дѣйствія, и именно изъ этого-то обстоятельства будетъ вытекать самый сильный интересъ. Для зрителя все должно быть ясно. Почему же это такъ? Потому что поэтъ производитъ сильное впечатлѣніе на зрителя, если отъ него ничего не скрываетъ. „Поэтъ достигаетъ своей тайной короткаго удивленія, а какое продолжительное безпокойство могъ бы онъ въ насъ вызвать, если бы не держалъ ничего въ тайнѣ. Кого постигаетъ и убиваетъ горе мгновенно, того могу я жалѣть только одно мгновеніе. Но что будетъ со мной тогда, когда я буду ожидать удара, когда я буду видѣть, что гроза собирается и долго виситъ надъ моей или чужой головой (Hamb. Dram. 48. St.).

„Если Аристотель называетъ Эврипида самымъ трагическимъ писателемъ, то онъ не руководствуется здѣсь тѣмъ обстоятельствомъ, что большинство его пьесъ оканчивается несчастной катастрофой. Этотъ фокусъ, конечно, легко было бы у него перенять, и писака, который сумѣлъ бы отлично душить и убивать, не сводя со сцены ни одного лица здоровымъ или живымъ, имѣлъ бы право считать себя такимъ же трагическимъ писателемъ, какъ Эврипидъ. Аристотель имѣлъ въ виду безспорно много качествъ, за которыя онъ далъ ему такое названіе, и, безъ сомнѣнія, сюда относилось только что указанное: именно, онъ предувѣдомлялъ зрителей задолго впередъ о несчастіи, которое должно было постигнуть его дѣйствующихъ лицъ, съ цѣлью возбуждать въ зрителяхъ состраданіе къ нимъ уже въ то время, когда сами эти лица воображали, что они

еще далеки отъ того, чтобы заслуживать состраданіе (Hamb. Dram. 49. St.).

c) *Душа трагедіи, какъ и вообще всякаго драматическаго произведенія, заключается въ дѣйствіи.* Такъ какъ это положеніе считается общеизвѣстнымъ, то Лессингъ спеціально не останавливается на немъ въ своей „Гамбургской Драматургіи". Мелкія же замѣтки по этому поводу разсыпаны у него во многихъ мѣстахъ.

d) *Мы должны составлять себѣ мнѣніе о характерѣ всякаго дѣйствующаго лица на основаніи его поступковъ, а не полагаться на свидѣтельства другихъ лицъ въ драмѣ.* „Нашъ поступокъ нужно назвать очень похвальнымъ", говоритъ Лессингъ, „если мы въ обыденной жизни не относимся съ оскорбительнымъ недовѣріемъ къ характеру другихъ, если мы вполнѣ вѣримъ свидѣтельству честныхъ людей другъ о другѣ. Но долженъ ли драматическій писатель предъявлять намъ подобное требованіе справедливости? Конечно, нѣтъ, — хотя онъ могъ бы облегчить себѣ этимъ дѣло. Мы желаемъ видѣть на сценѣ — каковы люди, и можемъ это видѣть только изъ ихъ дѣлъ. То хорошее, что мы ожидаемъ отъ нихъ на основаніи чужихъ словъ, не можетъ насъ заинтересовать въ ихъ пользу". Правда, въ 24 часа частный человѣкъ не можетъ совершить много великихъ дѣлъ. Но кто требуетъ великихъ? И въ самыхъ маленькихъ можетъ выражаться характеръ; только тѣ, которыя бросаютъ на него больше всего свѣта, считаются по поэтической оцѣнкѣ самыми великими" (Hamb. Dram. 9. St.).

e) *Въ трагедіи языкъ долженъ быть простъ, естественъ точно такъ же, какъ и въ комедіи.* Лессингъ провозглашаетъ это положеніе, желая противодѣйствовать французской трагедіи, гдѣ царила напыщенность и крайняя неестественность языка. „Я больше старался избѣгать напыщенной, чѣмъ обыденной рѣчи", говоритъ онъ въ „Гамбургской Драматургіи" о себѣ. Большинство поступило бы, вѣроятно, наоборотъ, потому что напыщенное и трагическое у нихъ составляетъ одно и то же. Такъ поступили бы не только многіе читатели, но и многіе поэты. Развѣ ихъ герои стали бы говорить, какъ остальные люди? Что за герои были бы они?..." „Изысканнымъ, важнымъ, напыщеннымъ языкомъ не можетъ никогда выражаться чувство. Такой языкъ не свидѣтельствуетъ о чувствѣ и не можетъ вызвать чувства; но оно мирится съ са-

мыми простыми, обыкновенными, незатѣйливыми словами и оборотами“ (Hamb. Dram. 59 St.).

f) *Трагедія должна возбуждать въ насъ состраданіе и страхъ.* Вотъ опредѣленіе трагедіи, сдѣланное Аристотелемъ, съ которымъ Лессингъ вполнѣ соглашается: „трагедія есть подражаніе дѣйствію, которое не посредствомъ разсказа, но посредствомъ состраданія и страха производитъ очищеніе этихъ и подобныхъ имъ страстей“ (Hamb. Dram. 77 St.). Это опредѣленіе требуетъ нѣкоторыхъ поясненій. Прежде всего, какъ понимать здѣсь слова: состраданіе и страхъ? „Все основано на понятіи, которое Аристотель составилъ себѣ о состраданіи. Онъ, именно, думалъ, что несчастіе, которое дѣлается предметомъ нашего состраданія, непремѣнно должно быть такого рода, чтобы мы боялись его за себя или за когонибудь изъ своихъ. Гдѣ нѣтъ этого страха, не можетъ быть и состраданія. Потому что ни тотъ, котораго несчастіе такъ сильно пришибло, что ему больше уже нечего бояться за себя; ни тотъ, который считаетъ себя настолько счастливымъ, что совсѣмъ не понимаетъ, откуда могло бы явиться для него несчастіе; ни отчаявшійся, ни надменный не чувствуютъ обыкновенно къ другимъ состраданія. Онъ объясняетъ поэтому страшное и достойное состраданія одно изъ другого. Для насъ страшно все то, говоритъ онъ, что вызвало бы наше состраданіе, если бы оно приключилось или должно было приключиться съ кѣмъ-нибудь другимъ; и все то находимъ мы достойнымъ состраданія, чего бы мы боялись, если бы оно предстояло для насъ самихъ“ (Hamb. Dram. 75 St.).

Что значатъ въ приведенномъ опредѣленіи трагедіи слова: „не посредствомъ разсказа?“ Аристотель замѣтилъ, говоритъ Лессингъ, что состраданіе необходимо требуетъ наличнаго несчастія; что къ давно приключившимся или предстоящимъ въ далекомъ будущемъ несчастіямъ мы или вовсе не можемъ чувствовать состраданія, или чувствуемъ гораздо слабѣе, чѣмъ къ такому, которое у насъ на глазахъ, что, слѣдовательно, необходимо, чтобы дѣйствіе, при помощи котораго мы желаемъ вызвать состраданіе, было воспроизведено не какъ совершившееся, т.-е. не въ формѣ разсказа, но какъ настоящее, т.-е. въ драматической формѣ“ (Hamb. Dram. 77 St.).

Наконецъ, какъ слѣдуетъ понимать выраженіе: „трагедія производитъ очищеніе этихъ и подобныхъ имъ страстей?“

„Сострадаnіе и страхъ, которые вызываетъ трагедія, должны очищать наше состраданіе и нашъ страхъ; очищать только ихъ, но никакія другія страсти. Положимъ, въ трагедіи могутъ встрѣтиться также полезныя поученія и примѣры для очищенія и другихъ страстей, — но это не ея цѣль“ (Hamb. Dram. 77 St.).

Въ чемъ должно состоять очищеніе страха и состраданія? „Такъ какъ это очищеніе основывается ни на чемъ другомъ, какъ на превращеніи страстей въ добродѣтельныя склонности, а у всякой добродѣтели, по ученію нашего философа, по обѣ стороны находятся крайности, между которыми она стоитъ, то трагедія, если ея дѣло превращать наше состраданіе въ добродѣтель, должна быть въ состояніи очищать насъ отъ обѣихъ крайностей состраданія; то же самое относится и къ страху. Трагическое состраданіе должно въ отношеніи состраданія очищать не только душу того, кто чувствуетъ слишкомъ много состраданія, но и того, кто ощущаетъ слишкомъ мало. Трагическій страхъ долженъ въ отношеніи страха очищать не только душу того, кто не боится рѣшительно никакого несчастья, но и того, кого устрашаетъ всякое несчастіе, даже самое отдаленное, даже самое невѣроятное“ (Hamb. Dram. 78 St.).

Изъ этого опредѣленія трагедіи мы можемъ заключить, каковъ долженъ быть герой трагедіи, или вѣрнѣе, какимъ онъ не долженъ быть. Именно, герой трагедіи не долженъ быть закоренѣлымъ злодѣемъ, — злодѣй не вызоветъ въ насъ ни состраданія, потому что мы не можемъ ему сочувствовать, ни страха, потому что его судьбу мы не можемъ сравнивать съ своей. Героемъ трагедіи не можетъ быть также олицетворенная невинность: изображеніе совсѣмъ незаслуженныхъ страданій такого лица должно было бы казаться намъ отвратительнымъ, ужаснымъ и не могло бы вызвать очищенія нашего состраданія и страха. При многихъ достоинствахъ герой трагедіи долженъ обладать какимъ-нибудь недостаткомъ, благодаря которому постигающее его несчастіе имѣло бы видъ заслуженной кары.

Андерсонъ.

Единство дѣйствія, мѣста и времени.

Аристотель превосходно ставитъ, разбираетъ и рѣшаетъ вопросъ о величинѣ трагедіи. — Вотъ ходъ его мыслей. Всякій предметъ, всякое животное (живое существо) будетъ тогда прекраснымъ, когда не только части его будутъ расположены въ достодолжномъ порядкѣ, но когда и весь онъ, и части его будутъ имѣть не случайную, не произвольную, а опредѣленную величину. Малюсенькое животное не можетъ быть прекрасно; время, нужное чтобъ осмотрѣть его, слишкомъ коротко, почти непримѣтно, почему впечатлѣніе смутно, взглядъ разрѣшается въ ничто; точно тоже, если бы животное было чрезмѣрно велико (нѣсколько сотъ верстъ величиною), взглядъ не могъ бы обнять его сразу, пришлось бы разсматривать по частямъ, исчезло бы впечатлѣніе *цѣлаго* и *единаго*. Какъ живому существу, какъ всякому предмету, чтобы быть прекраснымъ, необходимо имѣть такую величину, чтобы при разсматриваніи не терялись изъ виду его *цѣлость* и *единство*, такъ и продолжительность трагедіи, которая есть подражаніе дѣйствію единому и цѣлому, должна быть обусловлена удобозапоминаемостью; иначе точно также улетучится ея *цѣлость* и *единство*.

Не годится, по словамъ Аристотеля, опредѣлять величину трагедіи по внѣшнимъ причинамъ; переводя его сюда относящіяся замѣчанія на наши понятія, скажемъ, что поэтъ не долженъ соразмѣрять величину своего произведенія со вкусомъ зрителей; не слѣдуетъ ему прилагать заботы, напримѣръ, сколько времени пройдетъ тотъ или другой актъ и т. п. Величина должна вытекать изъ сущности предмета, а сущность, по Аристотелю, такова, что по величинѣ тотъ предметъ прекрасенъ, который, имѣя значительную величину, въ то же время совершенно удобообозримъ. Примѣняя это положеніе къ трагедіи, Аристотель говоритъ, что тотъ ея объемъ будетъ достодолженъ, при которомъ изъ событій, слѣдующихъ одно за другимъ по необходимости или вѣроятію, вытекаетъ перемѣна несчастія въ счастіе, или счастія въ несчастіе.

Когда же дѣйствіе будетъ едино?

Вообще можетъ случиться множество такихъ происшествій,

что если мы соединимъ нѣкоторыя изъ нихъ, то никакого единства не составится. Событія, случившіяся *одновременно,* или даже такія, которыя шли послѣдовательно, но не имѣли внутренней необходимой связи, а только внѣшнюю связь достиженія извѣстной цѣли, не могутъ быть совокуплены въ *единое* дѣйствіе. Равнымъ образомъ не составится единаго дѣйствія, когда оно будетъ вращаться вокругъ одного человѣка; дѣянія одного и того же человѣка, дѣянія, могущія быть весьма многочисленными и разнообразными, не составляютъ единаго дѣйствія. Дѣйствіе должно быть едино и сосредоточено не вокругъ лица, не вокругъ чего-либо внѣшняго, не обмотано, какъ тряпица вокругъ пальца, вокругъ какой-либо взятой на прокатъ идеи, а сосредоточено въ самомъ себѣ; оно должно имѣть, такъ сказать, свой внутренній центръ тяготѣнія, или принимая во вниманіе художественно-творческій процессъ, трагедія должна, какъ живое существо, развиваться изъ единаго зерна, изъ единаго зародыша. Старинное: omne virum ex ovo приложимо и въ искусствѣ.

Единство дѣйствія нерѣдко понималось и доселѣ понимается неправильно, а именно какъ формальный законъ драмы, то-есть, какъ условіе необходимое для бо́льшаго или ме́ньшаго совершенства ея *формы;* понятно, что самая форма при этомъ понимается какъ нѣчто внѣшнее, какъ футляръ, куда вкладывается идея произведенія.

Формально понимаемое единство дѣйствія было одною изъ ошибокъ лже-классической теоріи драмы; единство дѣйствія понималось, какъ соединеніе приключеній одного лица; *вѣроятіе* и *необходимость,* эти непремѣнныя условія единаго дѣйствія, замѣнились при этомъ *случайностью; распорядокъ* или *развитіе* дѣйствія — *интригой.*

Лессингъ мѣтко замѣтилъ, что истинное единство дѣйствія пришлось не по вкусу французамъ, вкусу избалованному *дикою интригой* испанскихъ пьесъ ранѣе, чѣмъ они познакомились съ воззрѣніями на этотъ предметъ древнихъ. Кстати будетъ сказать о двухъ другихъ французскихъ единствахъ (времени и мѣста). У Аристотеля о нихъ ни слова, если не считать замѣчанія, что позднѣйшіе греческіе трагики *старались,* по возможности, заключить дѣйствіе трагедіи въ круговоротѣ солнца, или немного выходить изъ этого предѣла времени. Замѣчаніе это сдѣлано имъ при перечисленіи первичныхъ,

не существенныхъ отличій трагедіи отъ эпоса, да вдобавокъ еще съ оговоркой, что такое *стараніе* существовало не всегда. О единствѣ же мѣста у него ни слова.

Строго говоря, *единство* можетъ быть соединено съ понятіями времени и мѣста только весьма условно. *Однѣ сутки,* — почему не одинъ день, не одна ночь, не одна недѣля, не одинъ годъ, не одно столѣтіе? *Одна комната,* — почему не одинъ домъ, не одна квадратная сажень пространства, не одна часть свѣта? Жалко читать, какъ Корнель, въ предисловіи *къ Сиду,* выторговываетъ себѣ побольше мѣстечка; отчего бы, говоритъ онъ, вмѣсто *одной комнаты* не дозволить происходить дѣйствію въ *одномъ городѣ,* какъ оно и есть въ *Сидѣ.* Любопытно, что когда дѣйствіе по естественному ходу совершается въ однѣ сутки, напримѣръ въ *Ревизорѣ,* или въ *Горе отъ ума,* то никто не замѣчаетъ единства времени; нелѣпость же этого формальнаго правила бьетъ въ глаза именно тамъ, гдѣ насильственно заботились о его соблюденіи: событій бываетъ нагромождено столько, что въ сутки никакъ бы по естественному ходу они совершиться не могли.

Но довольно объ этомъ, тѣмъ болѣе, что, со временъ лже-классицизма, о трехъ единствахъ вспомнилъ только Байронъ при писаніи *Сарданапала.*

Въ заключеніе считаю не лишнимъ привести изъ Лессинга объясненіе — *почему* греческіе трагики старались ограничить длительность дѣйствія сутками. „Единство дѣйствія, говоритъ онъ, было главнымъ драматическимъ закономъ древнихъ, единство времени и единство мѣста были какъ бы только его слѣдствіями, которыя они едва ли наблюдали бы строже, чѣмъ то необходимо требовалось бы единствомъ дѣйствія, если бы къ этому не приводило присоединеніе хора. Именно, такъ какъ ихъ дѣйствія должны были имѣть свидѣтелями народную толпу, и эта толпа всегда оставалась одною и тою же и не могла ни дальше удалиться отъ жилищъ, ни болѣе внѣ оныхъ находиться, чѣмъ то обычно водится дѣлать изъ чистаго любопытства, — то и не могли древніе почти ничего иного сдѣлать, какъ ограничить пространство однимъ и тѣмъ же извѣстнымъ мѣстомъ, а время однимъ и тѣмъ же днемъ. Этому ограниченію подчинились они *bona fide;* но съ такою гибкостью, съ такимъ умомъ, что въ семи случаяхъ изъ девяти они болѣе выигрывали, чѣмъ проигрывали. Ибо они это

принужденіе содѣлали причиной упрощенія самаго дѣйствія, столь старательнаго обособленія его отъ всего лишняго, что оно, приведенное къ своимъ существеннѣйшимъ составнымъ частямъ, сдѣлалось только идеаломъ дѣйствія, который наилучшимъ образомъ изображался въ такой формѣ, гдѣ наименѣе требовалось прибавленія обстоятельствъ времени и мѣста".

Уяснимъ теперь примѣрами различіе формальнаго и истиннаго единства дѣйствія.

Возьмемъ Корнелева *Сида*. Есть ли въ ней хотя намекъ на истинное единство дѣйствія? Нѣтъ, оно едино только внѣшнимъ образомъ: это рядъ приключеній (на сценѣ и за сценой) Родриго. Родриго влюбленъ въ Химену, и имъ улыбается счастіе. Отцы любящихся ссорятся, причемъ отецъ Родриго получаетъ пощечину. По условнымъ понятіямъ чести, такая обида можетъ быть смыта только кровью, самъ обиженный старъ и слабъ, онъ обращается къ сыну съ требованіемъ отмстить. (Знаменитое: Rodrigue, as tu du coeur)? Сынъ вызываетъ на поединокъ и убиваетъ обидчика. Въ судьбѣ любящихся наступаетъ перемѣна счастья.—узелъ драмы завязанъ. Чѣмъ же развяжется дѣйствіе? Чтó превозможетъ въ Хименѣ: любовь къ убитому отцу или любовь къ Родриго? превратится ли любовь Химены къ Родриго въ ненависть, проститъ ли она ему? Или, наконецъ, любовь къ отцу окажется равносильною любви къ жениху: тогда разладъ съ собою либо сломитъ Химену, приведетъ ее къ трагическому концу, либо ей останется выходъ въ религіи,—въ удаленіи отъ міра. Таковымъ, думается, долженствовалъ бы быть по необходимости или вѣроятію исходъ завязаннаго дѣйствія. Но таковъ ли онъ у Корнеля? Родриго приходитъ къ Хименѣ, онъ проситъ, онъ убѣждаетъ ее отмстить за отца, убить его самого. Химена не въ силахъ этого сдѣлать: вѣдь она любитъ жениха; нѣтъ, не она убьетъ его, за нее отмститъ законъ и его представитель — король. Сцена эта у Корнеля имѣетъ неоспоримыя поэтическія достоинства; къ сожалѣнію, она не драматична: въ ней любовники прекрасно описываютъ свои чувства, тогда какъ слѣдовало бы изобразить ихъ, эти чувства, въ дѣйствіи: сцена поэтому ни къ чему и не приводитъ и прерывается искусственно; входитъ горничная и говоритъ любовникамъ: пора де вамъ разойтись. Что же далѣе? Далѣе, замыселъ драмы оставляется втунѣ, ни мало не разработывается и, чтобы развязать

драму, выдвигается рядъ случайностей, ни мало не вытекающихъ изъ главнаго дѣйствія ни по вѣроятію, ни по необходимости, а именно: нападеніе мавровъ, побѣда надъ ними Родриго, получающаго за это прозвище Сида, благоволеніе къ нему по сему случаю короля и т. д. Король является, какъ deus ex machina, развязывающій пьесу. Такова, впрочемъ, обычная развязка испанскихъ драмъ (и въ качествѣ deus ex machina въ нихъ всегда является король), изъ коихъ одна и послужила основой Корнелева *Сида*.

Вотъ оно формальное единство. Похоже ли оно сколько-нибудь на истинное, на открытое Аристотелемъ въ лучшихъ созданіяхъ греческой музы? Истинное единство дѣйствія, повторимъ еще разъ, непремѣнно предполагаетъ и его цѣлость, и законченность, и не случайность частныхъ дѣйствій, а ихъ какъ бы роковую неизбѣжность, ихъ развитіе одного изъ другого по необходимости или вѣроятію.

Для нагляднаго разъясненія истиннаго единства дѣйствія, возьмемъ *Ромео* и *Джульету* — трагедію, гдѣ, *повидимому*, случай играетъ такую значительную роль. Поэтъ прямо вводитъ насъ въ обстоятельства, при коихъ только и возможно по вѣроятію или необходимости дѣйствіе трагедіи. Два знатные дома: Монтеки и Капулети, во враждѣ; стычками и поединками между ихъ членами и приверженцами безпрерывно нарушается спокойствіе города; князь для возстановленія порядка грозитъ нарушителямъ онаго смертью. Вотъ обстоятельства, при которыхъ молодой Ромео Монтеки, завлеченный пріятелями, желающими излѣчить его отъ мнимой любви, на балъ къ Капулету, влюбляется уже непритворно въ Джульету. Любовь взаимная: она идетъ быстрыми шагами и приводитъ къ тайному браку. Но надъ устраивающимся счастіемъ не перестаетъ висѣть ежеминутно готовый упасть Дамокловъ мечъ. И вотъ, въ самый день свадьбы, Тибальтъ, двоюродный братъ Джульеты, хотѣвшій еще на балу проучить Ромео, встрѣтясь съ нимъ на площади, публично оскорбляетъ его. Ромео отвѣчаетъ ему тихо, обезоруживающимъ образомъ. Такая тихость кажется Меркуціо безчестнымъ, подлымъ униженіемъ. Онъ не въ состояніи видѣть его хладнокровно, да вдобавокъ самъ только что крупно поговорилъ съ Тибальтомъ. „Мечи на-голо, Alla stoccata!“ и Меркуціо раненъ смертельно. Бенволіо уводитъ его. Ромео остается одинъ. Вотъ его ближайшій другъ раненъ

оскорбившимъ его врагомъ, — а онъ? онъ сознается, что красота Юліи обабила его, смягчила сталь доблести въ закалѣ его характера. Бенволіо приноситъ вѣсть о смерти Меркуціо; едва услышавъ эту страшную новость, Ромео видитъ возвращающагося Тибальта. „Живъ!... и торжествуетъ,—а Меркуціо убитъ!“ Нѣтъ, красота Юліи не смягчила стали его доблести: онъ тотъ же Ромео, что́ и былъ. Тибальтъ убитъ, Ромео изгнанъ. Наступила перемѣна счастья. Случайна ли она? Ничуть; она произошла въ высшей степени вѣроятно; этого, при имѣвшихся данныхъ, можно было ждать ежеминутно. Идемъ далѣе. Джульету, отецъ, ничего не вѣдающій о ея тайномъ бракѣ, принуждаетъ выйти за графа Париса; она спѣшитъ за совѣтомъ къ духовнику, къ патеру, повѣнчавшему ее съ Ромео. Что дѣлать? Какъ избѣжать позора? Открыть тайну брака въ виду усилившейся вражды обоихъ семействъ невозможно. Монахъ придумываетъ, какъ все устроить; онъ дастъ Джульетѣ соннаго зелья, отъ котораго она обомретъ, а самъ тѣмъ временемъ отпишетъ обо всемъ Ромео и т. д. Такъ и сдѣлали. Посланный къ Ромео былъ задержанъ обходомъ, и Ромео не получилъ письма, а получилъ извѣстіе о мнимой смерти жены, какъ о настоящей. Ромео, услышавъ вѣсть, отсылаетъ слугу, велѣвъ ему нанять лошадей. Онъ знаетъ, что́ дѣлать. Но средства? Онъ вспоминаетъ бѣднаго аптекаря, вспоминаетъ о немъ съ мелкими подробностями.

Ядъ добытъ. Ромео ѣдетъ въ Верону, умираетъ на гробѣ Юліи. И все оттого, что посланнаго аре́стовалъ обходъ; что письмо отца Франциско не дошло? Вотъ гдѣ кажется несомнѣнная случайность. И не на ней ли основана развязка? Ничуть не бывало. Развязка основана на томъ же, на чемъ и завязка, на *любви*. Ромео умираетъ не потому, что письмо не дошло, а потому, что любилъ Юлію больше жизни, какъ и Юлія не потому закалывается, что проснулась послѣ смерти Ромео, а потому что любила его болѣе жизни. Иначе вѣдь, увидѣвъ трупы Ромео и Париса, она въ испугѣ бросилась бы вонъ изъ склепа. Такая развязка не только вѣроятна, какъ поединокъ Ромео съ Тибальтомъ, но она неминуема, неотразимо необходима. Вотъ въ чемъ истинное единство дѣйствія.

Приведу еще примѣръ. Фабула о Донъ-Жуанѣ стара, и не мало было на нее написано и комедій, и трагедій, и пьесъ, и до и послѣ Пушкина: но только онъ одинъ преобразилъ ее въ миѳъ

единый, живой, и цѣлый; только въ его трагедіи (скромно имъ названной этюдомъ) есть художественное единство дѣйствія. Фабула, какъ извѣстно, состоитъ въ томъ, что былъ такой „въ высшей степени развратный молодой дворянинъ“ (какъ его аттестуетъ на афишѣ аббатъ Да-Понте, составитель либретто Моцартовой оперы), дворянинъ, занимавшійся волокитствомъ и позволявшій себѣ насмѣшки надъ святыней. Одна изъ такихъ кощунственныхъ выходокъ привела его къ горькому концу. Дѣло не въ томъ, что этотъ дворянинъ могъ или не могъ раньше или позже посмѣяться надъ святыней по большей или меньшей легкомысленности или испорченности. Большая разница, говоритъ Аристотель, случится ли нѣчто *чрезъ* что-нибудь, или *послѣ* чего-нибудь. Въ этомъ-то и есть дѣло. Развязка, основанная на *послѣ,* есть развязка машинная; развязка, основанная на *чрезъ,* есть развязка художественная. Развязка всѣхъ *Донъ-Жуановъ,* явленіе командора, именно тѣмъ и грѣшна, что являлась какъ deus ex machina, *послѣ* другихъ его приключеній, и Донъ-Жуанъ, по выраженію Байрона, отсылался къ діаволу нѣсколько преждевременно, или, вѣрнѣе, несвоевременно.

Повидимому, фабула въ *Каменномъ гостѣ* оставлена безъ измѣненія; даже многія имена, напримѣръ донна-Анна, Лепорелло, тѣ же, что̀ и въ Моцартовскомъ либретто; но только повидимому. Сдѣлано измѣненіе на поверхностный взглядъ не важное, а именно донна-Анна является не дочерью командора, а его вдовой, да еще Жуанъ знакомится съ нею *послѣ,* а не *до* убійства командора. Но въ этой-то перемѣнѣ ключъ къ пониманію драмы; при ней-то стало возможно сдѣлать развязку драмы не машинною, а вытекающею по необходимости. Ходъ дѣйствія у Пушкина таковъ: донъ-Жуанъ за убійство на поединкѣ командора донъ-Альвара де Сольва сосланъ королемъ; онъ самовольно возвращается изъ ссылки; при входѣ въ Мадридъ, попадаетъ на кладбище Антоньева монастыря. Осмотрѣвшись донъ-Жуанъ узнаетъ мѣсто дѣйствія одного изъ своихъ любовныхъ приключеній, и притомъ одного изъ самыхъ поэтическихъ, оставившихъ въ немъ воспоминаніе не эротическое только, но глубокое, душевное. Вѣсть, что онъ находится на томъ именно кладбищѣ, гдѣ погребенъ командоръ, производитъ на него сильное впечатлѣніе. Приходитъ вдова убитаго молиться и плакать на мужниной гробницѣ; вдова, кого по-

койникъ „взаперти держалъ“, и которая, по словамъ монаха, такъ хороша, что

не можетъ и угодникъ
Въ ея красѣ чудесной не сознаться.

Донъ-Жуанъ, чуть замѣтивъ узенькую пятку, рѣшается познакомиться со вдовой. Но ему пока некогда заняться ею: у него въ Мадридѣ есть иное дѣло. Слѣдуетъ сцена у Лауры, вовсе не эпизодическая, какъ можетъ сразу показаться — она тѣсно связана съ главнымъ дѣйствіемъ встрѣчей межъ донъ-Жуаномъ и донъ-Карлосомъ, братомъ командора и мстителемъ за его смерть. Кромѣ того, изъ этой же встрѣчи вытекаетъ для Жуана необходимость гдѣ-либо скрыться. А гдѣ ему скрыться, какъ не въ Антоньевомъ монастырѣ, куда его, кромѣ того, влечетъ нѣчто иное? Этою сценою и кончается завязка трагедіи, и изображеніе обстоятельствъ, при коихъ возможно дѣйствіе (что называется нерѣдко экспозиціей или выставкой дѣйствія).

Такимъ образомъ свое ухаживанье за донной Анной Жуанъ начинаетъ не при какихъ-нибудь обстоятельствахъ, а при обстоятельствахъ, сложившихся роковымъ образомъ. Его точно манитъ, точно подталкиваетъ какая-то тайная сила на борьбу противъ всѣхъ человѣческихъ и божескихъ законовъ. Онъ, убійца мужа, убійца брата этого мужа, не просто кощунствуетъ, онъ зоветъ тѣнь мужа присутствовать при позорѣ жены. Статуѣ командора есть за чѣмъ сходить съ пьедестала: чудесное перестаетъ быть машинно-чудеснымъ (каковое столь строго порицалъ Аристотель), а становится неизбѣжнымъ въ силу необычайности кощунства, великости надруганія надъ святыней. Трагическій конецъ Жуана неизбѣженъ. Согласно указанному поистинѣ геніальному плану трагедіи, изображена совершенно оригинально, въ полномъ смыслѣ создана Пушкинымъ и личность Жуана...

Изъ сказаннаго явствуетъ, что ничто столь не противоположно истинному единству дѣйствія, ничто столь не антихудожественно, какъ *интрига* или сплетеніе случайностей. На этомъ не стоило бы настаивать, если бъ у насъ (да у насъ ли однихъ?) въ послѣднее время, вслѣдствіе забвенія истинныхъ основъ художественности произведенія и происшедшаго отъ этого паденія критики, не усилились до чрезмѣрности восхищеніе

умѣньемъ французскихъ литераторовъ вести интригу, поворотъ въ пользу лжеклассицизма и преклоненіе предъ испанскими драматургами, основывавшими въ тринадцати случаяхъ изъ пятнадцати свои драмы на игрѣ случайности, на болѣе или менѣе запутанной интригѣ.

Аристотель справедливо замѣтилъ (и въ этомъ замѣчаніи сказалась художественная натура грека), что и случайное намъ нравится болѣе, когда оно происходитъ какъ бы по умыслу, напримѣръ, убійца Митія смотрѣлъ на его статую, а она въ это время упала и убила его самого. Примѣръ такой же случайности мы находимъ въ извѣстной балладѣ Уланда. Слуга убилъ рыцаря изъ зависти къ его сану, одѣлся въ латы убитаго, сѣлъ на его коня, но конь на мосту сбросилъ съ себя сѣдока въ рѣку и тотъ утонулъ въ тяжелыхъ рыцарскихъ доспѣхахъ. На такой же случайности основано преданіе, послужившее сюжетомъ баллады Шиллера *Ивиковы Журавли*.

Греческій философъ прибавляетъ, что подобныя случайности кажутся намъ не случайными. Да, мы видимъ въ нихъ перстъ Божій.

Итакъ, въ послѣднее время усиливается восхваленіе всяческой интриги. Не поэзіею начинаютъ дорожить, а *сочинительствомъ*. Игра ума, хотя бы по себѣ и замѣчательнаго, — ума, придумывающаго разнообразныя приключенія, хотя бы ради доказательства или прославленія какой-либо мысли, смѣшивается съ творческимъ воображеніемъ. „Естественный ходъ событій, говоритъ Лессингъ, плѣняетъ талантъ, сочинителя же онъ страшитъ; талантъ любитъ простоту, остроуміе (Wits) — запутанность“.

Художественное, поэтическое, драматическое или творческое (назовите, какъ хотите) изображеніе жизни есть правдивое ея изображеніе, и притомъ именно того, что̀ въ ней *не* случайно, — изображеніе согласное съ существенными законами самой жизни; твореніе по образу и подобію жизни, или образное подражаніе жизни, какъ говорили греки. Въ жизни же замѣчаемъ ходъ событій естественный, ходъ по необходимости или развитіе по законамъ органическимъ: случайность не есть законъ жизни, а исключеніе, нарушеніе ея закономѣрности. Оттого изображеніе ряда случайностей не можетъ быть художественнымъ, и если человѣкъ съ талантомъ впадаетъ по какимъ-либо причинамъ въ подобную ошибку, то перестаетъ

быть вполнѣ художникомъ, и его творчество можетъ проявляться только въ частностяхъ, напримѣръ, въ удачной рисовкѣ того или иного типа, рѣже въ удачномъ очертаніи характера, наконецъ въ удачномъ описаніи того или иного предмета. Въ цѣломъ же произведеніе выйдетъ ложнымъ, фальшивымъ. Лессингъ не потому осуждалъ французскій трагическій театръ, что представители его стремились къ достиженію трехъ единствъ (онъ зналъ вѣдь, какъ у грековъ являлись эти три единства), а потому, что они понимали и искусство, и его законы формальнымъ, ложнымъ образомъ; а понимай они ихъ правильно, онъ и вниманія бы не обратилъ — три у нихъ единства, или тридцать три. Онъ считалъ ихъ пьесы плохими не потому, что дурными или хорошими стихами онѣ написаны, не потому, что есть или нѣтъ въ нихъ прекрасныя частности (онъ зналъ даже, что это-то въ нихъ есть), а потому, что онѣ были лживымъ изображеніемъ жизни, ложью на человѣческую природу. Художникъ, идущій отъ лживаго пониманія искусства, приходитъ къ лживому изображенію жизни, а неправильно понимающій основы жизни составляетъ лживо-художественныя, псевдо-драматическія произведенія, превращаясь изъ художника въ сочинителя. Вотъ мысль Лессинга. И жаль, если Лессингова правда не въ прокъ пойдетъ, а сдается, будто она не въ прокъ пошла, когда видишь увлеченіе *блестящею* лживостью и только что не слышишь стариннаго французскаго положенія: *поэзія есть сладостный обманъ.*

Что же бываетъ причиной такой художественной фальши? Главныхъ причинъ двѣ:

1) Писатель находится подъ сильнымъ вліяніемъ господствующей идеи своего вѣка или какого-либо господствующаго предразсудка и въ своихъ произведеніяхъ гнетъ жизнь ради доказательства идеи или прославленія предразсудка.

2) Писатель руководится не желаніемъ правдиво изобразить жизнь, а желаніемъ угодить господствующему условному вкусу, позабавить или поразить зрителя или читателя; увлекается же этимъ, не подозрѣвая высшей цѣли искусства, ради ли славы, ради ли денегъ.

Возможно, конечно, и соединеніе обѣихъ причинъ, при преобладаніи которой нибудь изъ нихъ.

Къ первой категоріи писателей относятся испанскіе драматурги и первоначальники французскаго лжеклассицизма.

Лопе-де-Вега и Кальдеронъ писали подъ вліяніемъ господствовавшаго въ ихъ время народнаго испанскаго предразсудка о важности *условныхъ понятій чести.* Этотъ предразсудокъ не очищался у нихъ христіанскимъ воззрѣніемъ, они не судили его съ высшей, всечеловѣческой точки зрѣнія, а прославляли, какъ нѣчто высокое и важное, къ чему всѣми силами долженъ стремиться человѣкъ. Основная мысль ихъ пьесъ можетъ быть выражена такъ: всякое дѣяніе, хотя бы и не похвальное, всякое преступленіе, даже совершенное ради удовлетворенія принципамъ условной чести, есть дѣло въ высшей степени прекрасное и великое, достойное быть награжденнымъ отъ мірского намѣстника Божія на землѣ, короля. Ходъ пьесы вслѣдствіе этого таковъ: честь человѣка оскорблена, онъ ищетъ, какъ бы отомстить, не разбирая средствъ, вслѣдствіе чего попадаетъ въ бѣду, изъ которой его выручаетъ являющійся, въ концѣ пьесы, какъ deus ex machina, король, изрекающій прощеніе преступнику, ибо онъ впалъ въ преступленіе ради чести (напримѣръ *Заламейскій Алькадъ,* Кольдерона). Другой варіантъ: влюбленный юноша, по той или другой причинѣ, для удовлетворенія ли своей или отцовской чести (напримѣръ пьеса, послужившая основой Корнелева *Сида*) или же чести своего государя и повелителя (напр. *Севильская звъзда* Лопе-де-Вега), убиваетъ на поединкѣ отца или брата своей возлюбленной, съ которою при непремѣнномъ участіи короля, вѣнчается потомъ, ибо хотя онъ братоубійца или отцеубійца, но какъ таковой изъ за чести, то и долженъ быть награжденъ и препрославленъ.

Понятно, что вообще чѣмъ запутаннѣе, невыходимѣе и невозможнѣе положеніе, изъ коего, соблюдя святыни условной чести, выйдетъ герой, тѣмъ очевиднѣе, что вся наша жизнь должна быть заботой объ этой условной чести. Какъ въ духовной жизни все должно быть направлено ad majorem gloriam Dei, такъ и въ свѣтской — ad majorem gloriam honoris. Воздатель за первое — Богъ, за второе — король. Обѣ мысли были въ свое время въ Испаніи народными, ибо вытекали изъ обстоятельствъ исторической жизни народа; оба знаменитые драматурга были членами инквизиціи. Мысли эти пустили глубокіе корни; слѣды ихъ явны и доселѣ.

Изъ лже-классиковъ возьмемъ Ра́сина. Его такъ называемыя трагедіи написаны подъ господствомъ придворнаго пред-

разсудка о благоприличіи (bienséance). Какъ величіе у испанскихъ драматурговъ полагалось въ исполненіи правилъ условной чести, такъ у Расина нѣтъ доблести безъ исполненія условнаго придворнаго благоприличія. Какъ тѣ придумывали случайности для своей цѣли, такъ этотъ портилъ естественный ходъ греческой трагедіи для своей. Вотъ одно весьма характерное въ этомъ отношеніи мѣсто изъ предисловія къ Федрѣ:

„Я озаботился также, говоритъ Расинъ, сдѣлать ее (Федру) менѣе отвратительною, чѣмъ таковою она является въ трагедіяхъ древнихъ, гдѣ она рѣшается сама оклеветать Ипполита. Я полагалъ, что въ клеветѣ есть нѣчто слишкомъ низкое и черное, чтобы вложить ее въ уста принцессы... Эта низость казалась мнѣ болѣе приличною (convenable) мамкѣ, которая могла имѣть склонности болѣе рабскія".

Какъ вложить клевету въ уста принцессы, — на это есть раба! И это говоритъ придворный поэтъ *христіаннѣйшаго* короля. Да въ язычествѣ не думали о людяхъ столь низко. Аристотель, за котораго въ минуты опасности (и всегда неудачно) такъ любили прятаться лже-классики, прямо говоритъ, что честнымъ можетъ быть всякій человѣкъ, въ томъ числѣ и рабъ.

Понятно, что увлеченіе народными или придворными предразсудками ложилось бременемъ на произведеніе писателей — и что нерѣдко, гдѣ они желали представить образецъ доблести и величія, на человѣческія глаза является низкое и пошлое.

Перехожу ко второй категоріи псевдо-драматурговъ.

Они принадлежатъ по преимуществу ко французскому театру и въ другихъ странахъ являются вслѣдствіе французскаго вліянія. Родоначальникъ ихъ Вольтеръ. Найдя у Сенъ-Эвремона (извѣстнаго знатока истинно-классической литературы) справедливое мнѣніе, что Расинъ и Корнель холодны, онъ подхватилъ его и приписалъ эту холодность мелочному духу галантеріи, господствовавшему при дворѣ. „Но, замѣчаетъ Вольтеръ, была и другая причина, задержавшая высокую патетичность нашего театра и препятствовавшая дѣйствію сдѣлаться истинно-трагическимъ: *плохая, узкая сцена и бѣдность обстановки*".

„Что можно сдѣлать, спрашиваетъ Вольтеръ, на двухъ дюжинахъ досокъ, которыя вдобавокъ были наполнены зрителями? Какою помпой, какими приспособленіями можно было тамъ *подкупать, приковывать, обманывать глаза зрителей?*

Какія великія трагическія дѣйствія могли быть тамъ представлены? Какую свободу могло имѣть тамъ соображеніе поэта? Пьесы должны были состоять изъ длинныхъ разсказовъ и были болѣе разговорами, чѣмъ игрой. Всякій актеръ хотѣлъ блеснуть въ длинномъ монологѣ, и пьеса, ихъ не заключавшая, отвергалась. При этой формѣ отпадало всякое театральное дѣйствіе; не существовали великія выраженія страстей, всѣ могущественныя картины человѣческихъ несчастій, всѣ ужасныя черты, проникающія до глубины души, сердце едва шевелили вмѣсто того, чтобы разрывать его".

Вотъ сколько несчастій оттого, что сцена узка и обстановка плоха! Фернейскій философъ забываетъ, повидимому, что тотъ писатель, чье воображеніе свободно только въ виду блестящей обстановки, не болѣе какъ ремесленникъ; что отсутствіе декорацій не мѣшало ни Шекспиру, ни Эсхилу быть великими трагиками. И притомъ Эсхилу, имѣвшему въ распоряженіи всего *двухъ* актеровъ, число которыхъ Софоклъ довелъ до *трехъ*.

Такъ было положено начало мелодрамѣ*). Истинный отецъ мелодрамы, г. Викторъ Гюго, подтвердилъ принципы Вольтера. Въ одномъ изъ своихъ предисловій онъ поставилъ слѣдующую *цѣль* драмы (въ смыслѣ придуманной имъ смѣси трагедіи и комедіи): требуется, чтобы въ ней были великія мысли, для возбужденія удивленія въ кавалерахъ; мѣста трогательныя, чтобы было надъ чѣмъ поплакать дамамъ; спектакль, чтобъ было на что̀ поглазѣть массѣ. Словомъ, всѣмъ сестрамъ по серьгамъ. Насколько возможна при этомъ художественная правда распространяться нечего. Искусство же или вѣрнѣе ремесло театральнаго сочинителя полагается въ умѣньи „подкупать, приковывать и обманывать *глаза* зрителей".

Новѣйшая, такъ называемая, *жанровая* комедія (comedie de genre) держится тѣхъ же принциповъ, сплетая интригу вокругъ модной идейки, изображая не жизнь, а рядъ сценическихъ ударовъ (coups de théâtre) и придумавъ для бо̀льшаго

*) Мнѣніе, что пьесы Вольтера были предтечами новѣйшей мелодрамы, посредствующимъ звеномъ между ею и лже-классическою трагедіею, принадлежитъ г. Франциску Сарсе. Несомнѣнно однако, что пьесы Коцебу имѣли также не малое вліяніе на французскій театръ. Подъ *мелодрамой* слѣдуетъ разумѣть такой родъ сценическихъ произведеній, гдѣ достойное страха замѣнено внѣшне-страшнымъ или ужаснымъ, коими не *состраданіе* возбуждается, а разсчитывается единственно на слезливую сентиментальность.

отвода глазъ зрителя, для большей плѣнительности лжи псевдо-реализмъ. Этотъ реализмъ заботится не о томъ, чтобы люди на людей походили (избави Боже! какъ же тогда негодяй четырехъ первыхъ актовъ явится къ концу пятаго честнымъ человѣкомъ), не о томъ, чтобы рѣчи дѣйствующихъ лицъ выражали ихъ душевныя движенія, а чтобы какъ можно болѣе походили на разговорную рѣчь графовъ, княгинь, дюковъ, дюшессъ и иныхъ „культурныхъ" господъ, и блистали острыми словцами (mot).

Заключимъ, что истинно-драматическими произведеніями слѣдуетъ признавать такія, которыя правдиво изображаютъ жизнь въ ея существенныхъ чертахъ; ихъ главное свойство, драматичность, заключается въ томъ, чтобы частныя дѣйствія вытекали одно изъ другого по необходимости или вѣроятію, чтобы одно происходило не *послѣ* другого, а *чрезъ* другое. Псевдо-драмы суть произведенія, имѣющія внѣшнюю цѣль, будетъ ли то поученіе или забава зрителей, или соединеніе того и другого произведенія, въ коихъ содержаніе пріурочивается къ этой внѣшней цѣли. Истинная драма сосредоточена въ самой себѣ и производитъ впечатлѣніе своею сущностью, — ибо цѣль, къ коей она стремится (возбужденіе страха и состраданія въ трагедіи или смѣхъ въ комедіи), вытекаетъ, изъ самой ея сущности. Псевдо-драма стремится порицать внѣшнимъ блескомъ, сценическими эффектами, разсчитываетъ плѣнить зрителя, льстя народному или придворному предразсудку или модному направленію.

Аверкіевъ.

Развитіе дѣйствія, характеры и положенія въ драмѣ.

Если дѣйствіе въ цѣлой трагедіи должно итти по вѣроятію или необходимости, то также должно оно итти и въ частяхъ ея, если цѣлое должно имѣть начало и конецъ, строго межъ собой связанные, а равно извѣстную, обусловленную ея органическимъ развитіемъ, величину, то таковы же должны быть и части этого цѣлаго. Такія же свойства у истиннаго драматурга имѣютъ и эпизоды. Стоитъ припомнить, напримѣръ, сцену Ричарда съ леди Анной у Шекспира, или сцену у *фонтана* въ *Борисѣ,* чтобъ убѣдиться въ этомъ.

Въ первичномъ опредѣленіи драмы мы назвали ее изображеніемъ дѣйствія, совершаемаго лицами въ настоящемъ, какъ бы передъ глазами зрителя; теперь же, имѣя въ виду развитіе или ходъ драмы, добавимъ, что въ ней, какъ въ жизни, только каждый данный моментъ есть настоящее, что вся она, по выраженію Жанъ-Поля Рихтера, — не въ бытіи, а *въ становленіи* (Werden), въ движеніи отъ настоящаго къ неизбѣжному будущему. Въ этомъ-то *становленіи* или *возниканіи* дѣйствія и заключается *драматичность* въ тѣсномъ смыслѣ слова, ибо въ обширномъ значеніи всякое художественное произведеніе, эпопея, романъ, лирическое стихотвореніе можетъ быть названо драматическимъ, то-есть изображающимъ человѣческія дѣйствія или движенія души человѣческой.

Прослѣдить ходъ дѣйствія всего удобнѣе на эпизодѣ, ибо онъ, имѣя у истиннаго драматурга единство и законченность цѣлаго, представляетъ какъ бы малую драму. Возьмемъ для примѣра сцену у *Фонтана*.

Эпизодъ въ *Борисѣ* составляютъ три сцены, мѣсто дѣйствія которыхъ: уборная Марины, рядъ освѣщенныхъ комнатъ, садъ. Первыя двѣ сцены составляютъ завязку, послѣдняя развязку эпизодическаго дѣйствія.

Про Григорія до сцены у *Фонтана* мы знаемъ, что онъ самовольно сдѣлался орудіемъ Божьей кары, что онъ приступилъ, и удачно, къ совершенію своего дерзкаго замысла, и что теперь, влюбленный въ панну Марину, медлитъ дѣломъ.

Про Марину изъ сцены въ уборной мы узнаемъ многое, а именно, что она красива, что всѣ въ нее влюбляются, что изъ-за ея красоты даже застрѣливаются. Все это болтаетъ Рузя. Сама Марина увѣрена въ непобѣдимости своей красоты и иронически (какъ бы смѣясь надъ самою возможностью сомнѣнія) сомнѣвается, побѣдитъ ли царевича и станетъ ли московскою царицею; она думаетъ, что Самозванецъ точно царскій сынъ. Словцо Рузи, что въ народѣ его считаютъ за бѣглаго дьячка, „извѣстнаго въ своемъ приходѣ плута“, задѣваетъ Марину за живое. Она съ большимъ сердцемъ, чѣмъ сдѣлала бы то въ иное время, выговариваетъ горничной и уходя рѣшаетъ, что ей „должно все узнать“. Уже въ сценѣ въ уборной, хотя Марина говоритъ въ ней всего нѣсколько словъ, завязывается не только дѣйствіе эпизода, но одновре-

менно и неразрывно съ нимъ и характеръ Марины. Предъ нами уже мелькнулъ образъ женщины гордой, умной, холодной.

Перехожу къ главной сценѣ. Самозванецъ одинъ, онъ ждетъ обѣщаннаго свиданія, — свиданія, какъ ему думается, съ дѣвушкой столь же страстно и беззавѣтно полюбившей его, какъ и онъ ее. Его пламенное желаніе осуществится черезъ мигъ, отчего же онъ чувствуетъ страхъ? Этотъ дерзкій обманщикъ, этотъ, повидимому, закалившійся во лжи человѣкъ, — чего онъ можетъ страшиться? Развѣ ему трудно обольстить женщину? О, нѣтъ! Обольстить Марину не трудно, онъ цѣлый день обдумывалъ, какъ это сдѣлать...

> Обдумывалъ все то, что ей скажу,
> Какъ обольщу ея надменный умъ,
> Какъ назову Московскою царицей...

Чего же ему страшно? У него страхъ любви, страхъ истиннаго чувства, зародившагося въ груди; страхъ, что это ему одному во всей полнотѣ вѣдомое чувство, святое и дорогое, должно обнаружиться. Обольстить панну Марину, ея „надменный умъ" не трудно, если бы не этотъ страхъ.

> Но часъ насталъ, и ничего не помню,
> Не нахожу затверженныхъ рѣчей...

Входитъ Марина. Она пришла вовсе не за тѣмъ, зачѣмъ единственно, по мысли Григорія, она могла прійти; она назначила свиданье только для того, чтобъ „узнать все", она взвѣсила все, что скажетъ ему, и никакой страхъ имѣющаго обнаружиться при свиданіи чувства не заставилъ ее забыть вытверженныхъ рѣчей; она, конечно, нѣсколько побаивается, чтобы болтовня Рузи не оказалась правдой, но ее при этомъ нимало не занимаетъ *правда души* Григорія: ей дорога только *правда его сана*. Она надѣется, что насчетъ послѣдняго Григорій представитъ вѣроподобныя доказательства, а потому при свиданіи ей не слѣдуетъ оставлять заботы окончательно плѣнить влюбленнаго.

Вотъ что предстоитъ быть раскрытымъ въ сценѣ, изображеннымъ въ дѣйствіи. Разсмотримъ же ходъ этого дѣйствія, развитіе, его повороты, его кульминаціонныя точки, его начало и конецъ.

Григорій, увидѣвъ Марину, забылъ все; онъ чувствуетъ только то, что непритворно, искренно и свято живетъ въ его

груди; онъ лепечетъ, безъ сомнѣнія, слова любви. Марина помнитъ, зачѣмъ пришла, и какъ въ ней нѣтъ ни капли истиннаго чувства, то ей и не трудно говорить обдуманное заранѣ, а обдумала она, надо сознаться, все хорошо, говоритъ удивительно умно.

Какъ, повидимому, она любитъ его! Она вѣритъ его любви, и если не выслушиваетъ его рѣчей, то потому только, что пришла сказать нѣчто болѣе важное. Она рѣшилась быть его женой, но не такою, какихъ мы видимъ ежедневно, „не рабой желаній легкихъ мужа", а истинною, настоящею женою, достойною его супругой, „помощницей московскаго царя". Съ такою женою могутъ ли быть у мужа тайны? Не долженъ ли онъ открыть ей „надежды, намѣренья и даже опасенья" своей души? И не нѣжная ли заботливость о немъ заставляетъ ее высказать все это?

О, если бы Григорій не былъ такъ взволнованъ, если бъ его не мучилъ страхъ истиннаго чувства! Будь онъ просто хорошимъ женихомъ, человѣкомъ благоразумнымъ, ищущимъ хорошей партіи, достойной помощницы по управленію обширнымъ государствомъ — человѣкомъ, умѣющимъ безпристрастно взвѣсить, въ чемъ именно должны заключаться эти достоинства, — развѣ онъ не плѣнился бы этою рѣчью, не сознался бы, что его будущая жена удивительно умна, нѣжно-заботлива о его судьбѣ и любитъ его разумною (какъ говорится, но какой никогда не бываетъ) любовью. Марина разочла хитро, но черезчуръ ужъ хитро.

Излишность заботливости, поспѣшность вступить въ права достойной супруги обдаютъ Григорія холодомъ. Онъ легко отстраняетъ этотъ холодъ: волнующее его чувство любви такъ сильно, сладостно, плѣнительно и такъ ново для него, что онъ молитъ ее дать забыть хоть на единый часъ заботы и тревоги его судьбы.

Дай высказать все то, чѣмъ сердце полно!

Марина и не подозрѣваетъ, что есть такое важное чувство, какъ любовь, могущее заставить забыть все на свѣтѣ, даже высокій санъ. И она ничуть не расположена дать забыться жениху; у нея дѣло повыше этихъ забвеній, и женихъ, конечно, долженъ понять разумность ея желанія узнать всѣ его тайны. Ей нельзя, однако, сказать прямо, что именно требуется узнать; надо сдѣлать это осторожно, только слегка

намекнуть, и то подъ видомъ той же заботливости о немъ. Не въ немъ она сомнѣвается, но

Ужъ носятся сомнительные слухи,
Ужъ новизна смѣняетъ новизну,
А Годуновъ свои пріемлетъ мѣры...

Годуновъ, московскій тронъ, блескъ славы, русская держава. — Боже, какъ все это ничтожно кажется Григорію предъ тою новою жизнью, что зараждается и начинаетъ биться и трепетать въ его груди. Маринѣ приходится высказаться рѣшительнѣе. Слова должны быть красивы, величественны и льстивы. Послѣднее непремѣнно, — вѣдь Богъ его знаетъ, кто онъ; — можетъ быть, и даже вѣрнѣе, что настоящій царевичъ (смѣетъ ли не-царевичъ полюбить такую знатную, какъ она, панну?), и обидѣть его въ такую минуту опасно; можно разстроить такую партію, какая развѣ еще разъ приснится во снѣ, но наяву навѣрно не повторится ни разу.

Тебѣ твой санъ дороже долженъ быть
Всѣхъ радостей, всѣхъ обольщеній жизни.

Неужели же онъ не оцѣнитъ дѣвушку, умѣющую говорить такія вещи? Какъ она понимаетъ, въ чемъ должно быть его величіе, какъ она понимаетъ свое назначеніе:

Знай, отдаю торжественно я руку
Наслѣднику московскаго престола,
Царевичу, спасенному судьбой!

Три раза она отталкивала его чувство: трижды охлаждала его пылъ... И что она все толкуетъ о какомъ-то санѣ и о какомъ-то престолѣ, когда предъ нею онъ самъ со всею свѣжестью и святостью величайшаго, лучшаго на землѣ чувства... „Страшное сомнѣніе“ закрадывается въ его душу.

Когда бъ я былъ не Іоанновъ сынъ,
Не сей, давно забытый міромъ, отрокъ,
Тогда бъ... тогда бъ любила ль ты меня?

Марина не вѣритъ своимъ ушамъ; не ослышалась ли она, или не испытываетъ ли онъ ее? Надо отвѣтить немедля, сейчасъ же, — и опять такъ, чтобы не обидѣть его.

Димитрій, ты и быть инымъ не можешь, —
Другого *мнѣ* любить нельзя.

Другого, то-есть не царскаго сына. Зачѣмъ же я отвергала графовъ и благородныхъ рыцарей, какъ не въ надеждѣ на лучшую партію? *Мнѣ*, паннѣ Мнишекъ, чей родъ ничьему не уступалъ, мнѣ, первой въ мірѣ красавицѣ?...

Это *другого* и это *мнѣ* переполняютъ душу Григорія. Онъ скажетъ всю правду. Ему горько и больно, что святость его чувства нарушена; ему горько и больно, что онъ вѣрилъ, что она также беззавѣтно любитъ его, какъ и онъ ее. А оказывается, что ей дорогъ какой-то санъ! Ему досадно, что онъ говорилъ съ ней о любви, и въ то же время досадно, что открылъ, кто онъ такой. А! ты думала, я — царевичъ: нѣтъ, я — бѣдный чернорizецъ. Я вовсе не великъ и ничего важнаго не сдѣлалъ; во мнѣ только и есть, что отвага лжи, да умѣнье не важное, впрочемъ — обманывать безмозглыхъ. Онъ въ горѣ, злости и досадѣ невольно хочетъ, какъ можно скорѣе, унизить себя, чтобы тѣмъ сильнѣе унизить ее.

„О стыдъ и горе мнѣ!“ восклицаетъ Марина. Нечего разъяснять, что не высокаго полета и этотъ стыдъ, и это горе.

Григорій опомнился, спохватился. Онъ можетъ быть погубилъ себя, все свое „съ такимъ трудомъ устроенное счастье“, то-есть устроенное вовсе не такъ легко и скоро, какъ онъ сейчасъ сказалъ въ досадѣ. Онъ еще не въ силахъ думать объ этомъ счастьи, когда еще не устроено другое важнѣйшее. Ему все еще вѣрится, что она любитъ его и только устыдилась „некняжеской“ любви. Онъ бросается передъ ней на колѣни.

Теперь она только съ презрѣніемъ можетъ отвѣчать ему. Она холодно отвергала прекрасныхъ жениховъ, не для того, чтобы выйти за бѣглаго монаха.

Онъ встаетъ съ колѣнъ. И пусть онъ былъ бѣглый монахъ, пусть былъ онъ обманщикъ, но теперь, когда онъ позналъ святыню чувства, онъ не таковъ, онъ чуетъ въ себѣ доблесть, достойную не только такой (какъ все еще ему кажется) ничтожной вещи, какъ московскій престолъ, но даже руки любимой женщины.

Доблестей, которыя таятся Богъ ихъ вѣдаетъ гдѣ, она не знаетъ, но отлично понимаетъ, такъ сказать, наличное величіе, всѣмъ видное, отъ всѣхъ почтенное. А тѣ таящіяся доблести, — есть ли онѣ, или нѣтъ ихъ, — не все ли равно!

Новое глубокое оскорбленіе. Но чѣмъ глубже наносимая ею рана, тѣмъ сильнѣе начавшійся въ немъ ростъ человѣческаго

достоинства, такъ долго спавшаго, такъ долго пренебрегаемаго имъ самимъ, и теперь пробужденнаго ея отказомъ любить его ради его самого. Конечно, онъ не чувствовалъ себя никогда въ жизни добрѣе, умнѣе, счастливѣе, когда сказалъ ей:

Ты мнѣ была единственной святыней,
Предъ ней же я притворствовать не смѣлъ.

Этого-то она и не можетъ понять. Онъ сумѣлъ „чудесно ослѣпить два народа" и признался ей... изъ любви! Можетъ ли она соединить свою судьбу съ судьбой человѣка, объявившаго свой позоръ „съ такою простотой, такъ вѣтренно". Вотъ если бъ онъ былъ достоинъ своего успѣха, лгалъ до конца, тогда иное дѣло. Ей кажется, что ему больше было поводовъ сознаться изъ чего угодно, изъ дружбы, отъ радости „изъ вѣрнаго усердія слуги", только бы не изъ любви, не изъ этого мелкаго, ничтожнаго чувства, столь ей знакомаго, которое она такъ часто могла наблюдать и которое роняло предъ нею стольких мужчинъ, дѣлало ихъ такими глупыми и смѣшными, и некрасивыми. Ей незачѣмъ сдерживаться, и она выльетъ всю свою желчь; ей нечего бояться оскорбить его, и чѣмъ дальше, тѣмъ язвительнѣе ея досада. Весь внѣшній лоскъ воспитанной сдержанности спадаетъ съ нея, и обнажается во всей неприглядности прирожденная грубость.

Но вѣдь онъ еще не разлюбилъ ея, и вотъ ея настроеніе невольно отражается въ немъ; въ его сердцѣ начинаютъ звучать тѣ же струны, что и въ ея; онъ невольно хочетъ думать, чувствовать, какъ она; искупить невольную предъ нею обиду. И съ тѣмъ вмѣстѣ, незамѣтно для него самого, святость его чувства начинаетъ пошлѣть, понижаясь до ея душевнаго уровня. То святое, чистое настроеніе, въ которомъ, люби она его, она могла бы удержать и спасти его, отходитъ. Онъ уже только клянется, что никто не „вымучитъ его" признаніе, что это могла сдѣлать только она. Любовь, такъ вызвышавшая его за минуту, какъ начинаетъ унижать его!

Конечно, она охотно повѣрила бы его клятвамъ. Вѣдь истинное-то, по ея мнѣнію, величіе, высокій санъ, могло бы сохраниться для Самозванца при строгомъ соблюденіи тайны. Вѣдь не откройся онъ ей или будь настоящимъ царевичемъ, отдалась же бы она нелюбимому человѣку, и не все ли ей равно, прирожденный ли царь, или подставной дастъ ей то, ради чего

она считаетъ законнымъ и приличнымъ забыть и свой родъ, и стыдъ дѣвичій. Но гдѣ же доказательства, что клятва будетъ сохранена? Досада на открытіе, досада на разстройку такой прекрасной партіи еще не остыла, она еще не стала такъ умна, какой была вначалѣ, и продолжаетъ грубо смѣяться надъ нимъ.

Ея слова возбуждаютъ снова въ Григоріи чувство достоинства, но не настоящаго уже, не истинно человѣческаго, а во вкусѣ панны Марины, ибо заронившееся въ его душу, по отраженію, безсознательное желаніе сравняться съ нею, сдѣлаться ея достойнымъ, все болѣе и болѣе захватываетъ его душу и вытѣсняетъ изъ нея правдивость. Онъ говорилъ искренно, отъ сердца; теперь же, какъ замѣчаетъ авторская ремарка, онъ говоритъ только *гордо*. Тогда онъ готовъ былъ унижаться предъ своею „единственною святыней", теперь довольно. Теперь онъ опять царевичъ. Чувство у него болѣе низкое, но зато болѣе понятное, болѣе любезное паннѣ Маринѣ. А то хорошее чувство онъ вырветъ, заглушитъ въ себѣ.

Къ сказанной досадѣ Марины прибавляется новая: на самое себя, зачѣмъ она изъ излишней пытливости упустила такого жениха. Ума въ Маринѣ стало еще меньше, и она грозитъ выдать всѣмъ его тайну.

Но теперь, когда онъ сталъ прежнимъ Григоріемъ, какимъ былъ до освятившей его на мигъ любви, такія угрозы ему не страшны. Она для него мятежница, которую заставятъ молчать. Онъ не хочетъ даже удостоить ее взглядомъ, и уходитъ.

Уходитъ... Итакъ, надежда на партію рушилась, и по ея винѣ. Чтобы поправить дѣло, она готова бѣжать за нимъ. Теперь она дѣлается такъ же умна и расчетлива, какъ и въ началѣ сцены; находитъ прежній блестящій тонъ, снова умѣетъ польстить ему, снова выражаетъ разумно-нѣжную фальшивую заботливость. Величіе опять впереди ея, и она отдается за него кому угодно; она забудетъ свой родъ и стыдъ дѣвичій ради этого вотъ обманщика, только бы онъ забылъ про доблести, которыя гдѣ-то таятся, а добылъ бы доблесть всѣмъ явную. Она, какъ набожная ученица іезуитовъ, клянется въ этомъ Богомъ. И ушла.

Погубившій свою святыню, Григорій теперь понимаетъ Марину; онъ не любитъ ея, какъ прежде, но зато она нра-

вится ему иначе, своими змѣиными свойствами. Онъ воображаетъ даже, что и прежній страхъ, и прежняя дрожь были только страхомъ, что она погубитъ его внѣшнее счастье. Оно спасено, и она теперь достойная супруга... Самозванца.

Дѣйствіе кончено, потому что исчерпано.

Разборъ оконченъ. Мы слѣдили за каждою рѣчью, стараясь ни на іоту не отступать отъ текста и не дозволяя себѣ никакихъ предположеній, что именно хотѣлъ или не хотѣлъ изобразить Пушкинъ, но просто устремляя всѣ мысли, чтобы понять изображенное имъ, и этимъ, по возможности, выяснить тѣ внутреннія движенія, коими обусловливается дѣйствіе; наглядно, шагъ за шагомъ выставить, какъ оно возникаетъ и становится. Мы старались, такъ сказать, прочесть партитуру, дабы дать почувствовать какіе въ ней заключены звуки.

Драматическая рѣчь не есть простая рѣчь, не есть разговоръ или бесѣда двухъ или болѣе лицъ, *а выраженіе дѣйствія.* Она должна заключать въ себѣ выраженіе внутренняго міра человѣка: постоянно измѣняющіеся, рождающіеся, растущіе и падающіе эффекты и проявленія воли и чувства, отраженія чувствъ одного на другомъ, тонъ и темпъ всѣхъ этихъ движеній, всѣхъ этихъ содроганій душевныхъ струнъ. Поэтому-то она и не похожа на обычную разговорную рѣчь: все что романистъ замѣчаетъ между словами лицъ, всѣ мелькающіе переходы, даже до выраженія лица, до внѣшняго движенія, — все по возможности должна включать въ себѣ драматическая рѣчь. Оттого-то эти рѣчи и оканчиваются, какъ скоро исчерпывается дѣйствіе. Марина и Григорій послѣ *сцены* свиданія могли еще разговаривать болѣе или менѣе долгое время, но такой *разговоръ* не подлежитъ драматическому изображенію.

Есть старинное правило, что желающій понять драму въ уединенномъ чтеніи долженъ ставить себя попеременно на мѣсто того или иного дѣйствующаго лица, волноваться, радоваться и страдать вмѣстѣ съ нимъ. Это правило по существу справедливо; вѣрнѣе, можетъ, было бы сказать, что читатель либо долженъ приходить въ сказанное настроеніе, либо же умѣть воображать внутренніе мотивы и выраженіе этихъ мотивовъ въ голосѣ, движеніи и т. д. дѣйствующихъ.

Есть люди умные и даже очень умные, люди даровитые и даже весьма даровитые, которые, читая драму, полагаютъ, что читаютъ только *разговоръ* дѣйствующихъ. Для такихъ драмы

въ чтеніи не существуетъ, они не понимаютъ ее и видятъ въ ней только необычайный разговоръ, кажущійся имъ натянутымъ и неправдивымъ. При такомъ чтеніи драма должна производить на нихъ престранное впечатлѣніе, въ родѣ такого, какое испытываетъ посторонній, входящій въ чужой домъ и прямо попадающій на домашнюю сцену. Онъ видитъ людей кричащихъ, ссорящихся, восклицающихъ, упрекающихъ другъ друга. плачущихъ, рыдающихъ, съ неспокойными лицами, — словомъ, людей въ дѣйствіи, а не въ обычномъ состояніи, въ какомъ ждалъ ихъ увидѣть; онъ пришелъ *поговорить* и попалъ на *сцену*. Мотивы происходящей сцены ему непонятны, и онъ чувствуетъ одно смущеніе, и все происходящее предъ нимъ кажется ему неестественнымъ.

Словомъ, драма, — возвращаюсь къ сдѣланному уже мимоходомъ сравненію, — есть нѣкотораго рода поэтическая партитура, которую надо читать умѣючи. Кто, читая музыкальную партитуру, не воображаетъ звуковъ оркестра, для того она есть только рядъ необычно написанныхъ нотъ. Вотъ отчего драматическія произведенія требуютъ художниковъ исполнителей, которые пополняли бы то, что читателю приходится дополнять воображеніемъ: одѣвали бы плотью и кровью, движеніями голоса, лица и всего тѣла, словомъ, всѣми средствами *лицедѣйства* драматическія рѣчи.

Предыдущій разборъ даетъ намъ возможность не только понять отношеніе между изображеніемъ характера и дѣйствія въ трагедіи, но равно приводятъ насъ къ уясненію, что̀ именно слѣдуетъ разумѣть подъ дѣйствіемъ.

Характеръ Марины и Григорія выражается не во всѣхъ ихъ рѣчахъ, а только въ извѣстныхъ, и именно въ тѣхъ, гдѣ данныя лица обнаруживаютъ склонность къ чему-нибудь или уклоненія отъ чего-нибудь. Такъ, досада Марины на Самозванца есть нѣкоторый аффектъ, нимало не зависимый отъ ея характера; склонность же къ властолюбію и честолюбію, столь сильная, что Марина готова пожертвовать всѣмъ, забыть все узнанное о Самозванцѣ, единственно ради осуществленія своего завѣтнаго мечтанія возвыситься надъ другими людьми, рисуетъ нравственную ея сторону, ея характеръ, направленія ея воли. Понятно, что у замѣчательныхъ художниковъ данный аффектъ изображается не просто, какъ таковой, но съ извѣстнымъ оттѣнкомъ, то-есть въ связи съ изображе-

ніемъ цѣлой личности. Собственно же характеръ лица можетъ проявляться или не проявляться въ данный моментъ дѣйствія: самолюбивый и отважный обманщикъ Григорій любитъ не какъ таковой, а любитъ искренно, со всѣмъ пыломъ и увлеченіемъ молодости; въ этой любви онъ остается, конечно, самимъ собою, но его склонности и отвращенія при этомъ не обозначаются: въ эти моменты выражается извѣстнымъ образомъ его личность, но не характеръ, составляющій только нѣкоторую частную принадлежность личности.

Монологъ „быть или не быть“ вытекаетъ изъ предыдущихъ частныхъ дѣйствій, нахожденіе его въ данномъ мѣстѣ трагедіи строго обусловлено, и самъ онъ выражаетъ извѣстный моментъ общаго дѣйствія трагедіи; личность Гамлета вырисовывается въ немъ весьма ярко, но никоимъ образомъ нельзя сказать, что названный монологъ служитъ единственно для выраженія характера лица; монологъ передаетъ извѣстныя душевныя движенія, и характеръ отражается въ немъ единственно настолько, насколько проявленіе воли способно обозначиться въ данный моментъ.

Вотъ почему драматическій художникъ сдѣлаетъ ошибку противъ своего искусства, устремивъ всѣ усилія на то, чтобы особенно отчетливо нарисовать проявленія воли того или иного лица; о томъ, каковъ человѣкъ, о его характерѣ, мы въ драмѣ узнаемъ по его поступкамъ или дѣйствіямъ; оттого-то дѣйствіе составляетъ главнѣйшую стихію драмы, ея отличительное качество. Характеры Ромео и Джульеты не обозначены Шекспиромъ съ особою опредѣленностью; оба лица вдобавокъ слишкомъ молоды, чтобы обладать характерами вполнѣ сложившимися, но отсутствіе этого элемента въ трагедіи не мѣшаетъ достоинствамъ произведенія, не препятствуетъ проявленію драматическаго таланта великаго поэта.

Мы приходимъ такимъ образомъ къ уясненію понятія дѣйствія. Подъ „дѣйствіемъ“ не слѣдуетъ, какъ то дѣлаютъ нѣкоторые, разумѣть исключительно изображенія даннаго событія. Событіе становится драматическимъ дѣйствіемъ только тогда, когда изображено въ видѣ *дѣяній* того или иного человѣка; человѣка не спокойно живущаго, а принужденнаго дѣйствовать силой обстоятельствъ, или тѣмъ, что мы зовемъ судьбой. Оттого къ области драмы относится равнымъ образомъ какъ изображеніе дѣйствій, проявляющихся внѣшнимъ образомъ,

такъ и дѣйствій внутреннихъ, дѣяній душевныхъ. Напримѣръ монологъ Іоанны въ I явленіи IV акта *Орлеанской Дѣвственницы* („Молчитъ гроза военной непогоды") есть одно изъ самыхъ драматическихъ мѣстъ Шиллеровой трагедіи. Іоанна начинаетъ съ раздумья о событіи, совершеніе котораго она считала цѣлью своей жизни, и что же? теперь, когда оно совершилось, когда всѣ сердца горятъ высокимъ чувствомъ одной и той же радости и бьются одною и тою же мыслью — она чувствуетъ себя несчастною. Недавняя встрѣча съ Ліонелемъ, пробудившая въ ней любовь ко врагу отчизны, наполняетъ ея грудь. Звуки музыки напоминаютъ ей *его* голосъ, какъ бы волшебствомъ вызываютъ передъ нею *его* образъ. Чувство любви сталкивается въ ней съ чувствомъ долга, съ вѣрой въ величіе и святость дѣла, на совершеніе коего она подвигнута Святою Дѣвою; изъ этого столкновенія возникаетъ нѣкоторое *дѣйствіе*, а именно ропотъ противъ небесныхъ силъ, ропотъ, вырывающійся все съ большимъ напряженіемъ изъ взволнованной души. И это дѣйствіе, хотя оно и не выражается никакимъ внѣшнимъ поступкомъ, тѣмъ не менѣе составляетъ одинъ изъ самыхъ драматическихъ моментовъ трагедіи, и изъ него проистекаютъ неизбѣжно послѣдующія частныя дѣйствія.

Какъ слѣдствіе изъ сказаннаго вытекаетъ, что трагическій поэтъ невольно, по самой сущности своего искусства, стремится къ изображенію не типовъ и характеровъ, а именно личностей.

Далѣе, человѣкъ живетъ не одинако, въ его судьбѣ, въ его счастьи и злосчастьи принимаютъ участіе не только роковымъ образомъ сложившіяся обстоятельства, но и другіе люди, друзья, враги, ихъ пособники, свидѣтели. И бываетъ такъ, что въ событіи выдвигается то одинъ, то другой, какъ бы захватывая его въ свои руки. Таковъ же долженъ быть и образъ человѣческой судьбы въ драмѣ. Въ этомъ-то и состоитъ та *беззаботность жизни,* которую Пушкинъ столь прозорливо подмѣтилъ въ драмахъ Шекспира.

Посмотрите, какъ завязывается у него дѣйствіе. Вотъ идутъ по улицѣ Яго и Родриго, и второй упрекаетъ перваго, что де Яго зналъ про какое-то дѣло и, надо прелолагать, не предупредилъ его, Родриго, хотя и пользовался его кошелькомъ. Яго начинаетъ оправдываться и для своего оправданія (а не для оповѣщенія зрителей) принужденъ объяснить свои отно-

шенія къ Отелло; вотъ они подходятъ къ какому-то дому, начинаютъ будить хозяина и т. д. И шагъ за шагомъ завязывается дѣйствіе, оно растетъ, развивается, крѣпнетъ, цвѣтетъ и заканчивается, давая плодъ, то-есть извѣстное впечатлѣніе. Другое обстоятельство: А. В. Дружининъ, въ предисловіи къ своему переводу *Короля Лира,* прекрасно замѣтилъ, что второстепенныя лица у Шекспира порой выростаютъ въ извѣстный моментъ драмы и невольно, силой обстоятельствъ, выдвигаются на первый планъ, какъ бы начинаютъ вести дѣйствіе; таковъ въ *Лирѣ* Альбани. Такія лица и такіе моменты дѣйствія встрѣчаются у Шекспира во всѣхъ трагедіяхъ и комедіяхъ: вспомните Эмилію въ концѣ *Отелло,* Лаэрта въ IV актѣ *Гамлета,* ткача Основу, когда Титанія влюбляется въ него въ *Снѣ въ межепную ночь,* или достопочтенныхъ констэблей въ *Много шуму изъ пустяковъ,* когда они открываютъ преступленіе принца Жуана и т. д.

Теорія, противоположная Аристотеле-Лессинговой и проповѣдуемая по преимуществу французскими критиками, лишаетъ драму ея отличительнаго свойства — дѣйствія. Она различаетъ въ драмѣ *характеры* и *положенія,* и утверждаетъ, что дѣло драматурга состоитъ въ томъ, чтобы придумать характеръ и затѣмъ ставить его въ различныя положенія, пока онъ достаточно не выяснится; при этомъ предполагается, что чѣмъ занятнѣе и неожиданнѣе будутъ эти положенія, каждое само по себѣ, а равно чѣмъ занятнѣе и неожиданнѣе ихъ чередовка, тѣмъ лучше. Изъ сказаннаго ясно, что эта теорія есть теорія *псевдо-драмы.* И она, дѣйствительно, довольно удовлетворительно объясняетъ этотъ родъ произведеній. Если псевдо-драма основана не на приключеніяхъ героя, связующаго своею личностью отдѣльныя положенія въ интригу, а на отвлеченной мысли, то и тогда полагается, что авторъ придумываетъ такія положенія, при посредствѣ коихъ его идея является въ наияснѣйшемъ видѣ.

Понятно, что для этой теоріи драматическій характеръ не есть дѣятельная воля, а просто поверхностный оттѣнокъ воли, взятый самъ по себѣ: добродѣтельность, злоба, легкомысліе и т. д. Потому-то, что для поклонниковъ псевдо-драмы дѣйствіе есть только чередовка положеній, они чаще всего обвиняютъ Шекспира и драматурговъ вообще за недостатокъ дѣйствія.

Аверкіевъ.

Очеркъ жизни и дѣятельности Волкова.

9-го февраля 1729 года, въ Костромѣ, у костромского купца Григорія Волкова, родился сынъ, названный Ѳедоромъ. Это и былъ будущій основатель русскаго театра.

Еще ребенкомъ онъ лишился отца и остался сиротою вмѣстѣ съ братьями Гаврилою и Григоріемъ, которые были еще меньше его. Вдова Волкова, Марѳа Романовна, вскорѣ по смерти перваго мужа, вышла захужъ за ярославскаго купца Полушкина, который, имѣя кожевенные, селитряные и сѣрные заводы, велъ большой торгъ въ Ярославлѣ и Петербургѣ. Выйдя за Полушкина, Марѳа Романовна переселилась вмѣстѣ съ дѣтьми въ Ярославль. У Полушкина не было своихъ дѣтей, и онъ любилъ пасынковъ, какъ родныхъ сыновей. Изъ трехъ братьевъ Ѳедоръ особенно отличался своими способностями. Въ то время у сосланнаго въ Ярославль герцога Бирона жилъ нѣмецкій пасторъ. Этотъ-то человѣкъ первый способствовалъ развитію Ѳедора Волкова, который ходилъ къ нему учиться, вмѣстѣ съ нѣкоторыми изъ своихъ товарищей, въ томъ числѣ съ сыномъ ярославскаго протоіерея, Иваномъ Аѳанасьевымъ Нарыковымъ, впослѣдствіи знаменитымъ актеромъ Дмитревскимъ. Пасторъ, уча Волкова и товарищей нѣмецкому языку, далъ имъ также и первое понятіе объ искусствахъ. Чтобъ еще болѣе развить прекрасныя способности своего пасынка, Полушкинъ отправилъ его въ Москву учиться въ Заиконоспасскую академію. Скоро молодой Волковъ обогналъ своихъ сверстниковъ по Академіи; успѣхи его въ наукахъ были блестящіе; нѣмецкій языкъ Волковъ зналъ такъ, что говорилъ на немъ какъ природный нѣмецъ. Свободное же время Волковъ посвящалъ любимому имъ и дорогому ему еще съ дѣтства искусству. Онъ съ раннихъ лѣтъ пѣлъ по нотамъ и хорошо игралъ на скрипкѣ и на давидовой арфѣ, и кромѣ того съ успѣхомъ и любовью посвящалъ свои досуги живописи, которой выучился еще въ дѣтствѣ, самоучкой, занимаясь срисовываніемъ окружающихъ его предметовъ. Самоучкою же Волковъ выучился рѣзьбѣ и скульптурѣ, и успѣлъ въ нихъ въ весьма замѣчательной степени. Доказательствомъ тому служатъ царскія врата, сдѣланныя Волковымъ въ ярославской церкви св. Николая Надѣина. Они изображаютъ тайную вечерю. На

пунцовомъ фонѣ церковной завѣсы выдѣляется золотая рѣзьба, представляющая горницу (въ восточномъ вкусѣ). Фигура Спасителя нарисована; отъ нея идутъ фигуры апостоловъ, сдѣланныя рельефомъ: ближайшія къ Спасителю барельефомъ, болѣе отдаленныя рельефомъ, а самыя отдаленныя горельефомъ; красота, отчетливость и изящество работы дѣлаютъ это произведеніе весьма замѣчательнымъ. Весь иконостасъ, какъ говорятъ, исполненъ по рисунку Волкова и замѣчателенъ по вкусу и изяществу находящихся въ немъ иконъ, по своему художественному достоинству рѣзко отличающихся отъ старинной манеры нашихъ иконописцевъ.

Въ прежнее время въ Ярославлѣ хранилось множество картинъ „выдумки и работы Волкова", который также занимался лѣпною работою. Онъ сдѣлалъ бюстъ Петра Великого изъ мрамора. Наконецъ, въ Заиконоспасской академіи суждено было ему познакомиться съ тѣмъ, въ чемъ всѣ искусства стремятся къ своему соединенію, съ театромъ. Еще при царѣ Ѳедорѣ Алексѣевичѣ московская Заиконоспасская академія, по примѣру Академіи кіевской, дозволяла своимъ ученикамъ, дважды въ годъ, „давать комедіи, что зѣло полезно къ наставленію и къ резолюціи, сіе есть честной смѣлости", то-есть съ цѣлью назиданія и для развязности воспитанниковъ академіи. Въ духовномъ регламентѣ 1722 года предписано семинаріямъ „заставлять въ свободное время учениковъ разыгрывать нравственныя комедіи". Поэтому студенты Заиконоспасской академіи, во время святокъ и другихъ праздниковъ, разыгрывали театральныя пьесы, а преподаватели Академіи сочиняли для нихъ духовныя драмы, которыя, вмѣстѣ съ мистеріями Ѳеофана Прокоповича, Дмитрія Ростовскаго и др., и составляли репертуаръ Заиконоспасской академіи.

Въ этихъ-то театральныхъ представленіяхъ Академіи участвовалъ Волковъ, отличался какъ актеръ и страстно полюбилъ сценическое искусство, ставшее цѣлью его жизни.

По окончаніи ученія, въ 1746 году, когда Волкову было семнадцать лѣтъ, Полушкинъ отправилъ его въ Петербургъ съ кожевеннымъ товаромъ. Тамъ Ѳедоръ Григорьевичъ поступилъ въ нѣмецкую торговую контору для навыка въ бухгалтеріи и торговлѣ. Кромѣ того, Полушкинъ поручилъ ему вести въ Петербургѣ всѣ его торговые отпуски и расчеты. Талантливой и богатой натуры Волкова хватало на все. Торговыя дѣла

своего вотчима онъ велъ прекрасно, а занятіями своими по конторѣ заслужилъ полную любовь хозяина, который за его быстрый, дѣятельный умъ и за замѣчательныя способности полюбилъ его, какъ сына. Разъ хозяинъ взялъ его въ придворный театръ, въ которомъ давалась итальянская опера. Тутъ-то въ первый разъ Волковъ увидалъ настоящій театръ и пришелъ въ страшный восторгъ. Волковъ весь спектакль былъ словно какъ въ лихорадкѣ. Въ то время въ Сухопутномъ кадетскомъ корпусѣ устроенъ былъ небольшой домашній театръ, на которомъ кадеты разыгрывали сочиненіе своего корпусного офицера, А. П. Сумарокова. Услыхалъ Волковъ объ этихъ спектакляхъ,— и больно захотѣлось ему побывать въ нихъ, а чего намъ хочется, того мы большею частью добьемся. И Волковъ попалъ за кулисы на одинъ изъ кадетскихъ спектаклей. Играли *Синава* и *Трувора* Сумарокова. Самъ Волковъ разсказывалъ объ этомъ спектаклѣ, что когда „онъ увидѣлъ кадета Бекетова, въ роли Синава, то пришелъ въ такое восхищеніе, что самъ не зналъ, гдѣ былъ, на землѣ или на небесахъ“. Съ этихъ поръ въ немъ зародилась мысль завести, во что бы то ни стало, свой театръ. И вотъ Волковъ неотступно сталъ стремиться къ осуществленію этой мысли. Онъ сталъ посѣщать бывшую тогда въ Петербургѣ нѣмецкую комедію и итальянскую оперу. Посѣщалъ также и французскіе спектакли.

Всего ближе сошелся Волковъ съ итальянскою оперною труппою и познакомился съ нѣкоторыми ея членами. Онъ сталъ изучать устройство театра, срисовывалъ декораціи, чертилъ распредѣленіе сцены, снималъ модели, изучалъ театральный механизмъ и разспрашивалъ артистовъ итальянской оперы о правилахъ сценической игры и постановки. Все видѣнное и слышанное имъ о театральномъ дѣлѣ онъ записывалъ, чтобъ этими записками, рисунками и чертежами воспользоваться впослѣдствіи, при устройствѣ задуманнаго имъ русскаго театра. Не переставалъ Волковъ заниматься и другими искусствами, какъ-то: живописью и музыкой, которую изучилъ въ это время гораздо основательнѣе, но большую часть свободнаго времени посвящалъ на переводы нѣмецкихъ и итальянскихъ пьесъ. А между тѣмъ онъ не пренебрегалъ и своими занятіями по конторѣ и торговыми дѣлами вотчима, которыя онъ привелъ въ цвѣтущее состояніе.

Два года прожилъ Волковъ въ Петербургѣ и потомъ возвратился въ Ярославль. Мать и вотчимъ встрѣтили его съ благодарностью и любовью. Вскорѣ Волковъ умѣлъ пріобрѣсть всеобщее уваженіе ярославцевъ, какъ умный, дѣльный и образованный человѣкъ. Тутъ-то Волковъ приступаетъ къ осуществленію своей завѣтной мечты, своего душевнаго желанія, къ устройству русскаго театра. Прежде всего онъ принялся готовить актеровъ для своего театра, сталъ обучать драматическому искусству братьевъ своихъ Григорія и Гаврилу, а также и своихъ знакомыхъ мальчиковъ, двухъ братьевъ Поповыхъ, Чулкова, Нарыкова и др. Разсказывая имъ о видѣнныхъ имъ въ Петербургѣ театральныхъ представленіяхъ, Волковъ нерѣдко пробовалъ разыгрывать съ ними въ своей комнатѣ разныя сцены и пьесы. Онъ сумѣлъ вдохнуть въ своихъ молодыхъ учениковъ любовь къ театру, ученіе шло въ прокъ, и вотъ убѣдившись, что актеры его достаточно уже приготовлены, онъ задумалъ въ день именинъ своего вотчима устроить спектакль. Театромъ для этого спектакля Волковъ избралъ одно изъ каменныхъ зданій, со сводами, служившее Полушкину кожевеннымъ амбаромъ. Въ этомъ амбарѣ, тайно отъ вотчима, Волковъ устроилъ театръ съ декораціями и машинами, освѣтилъ его плошками и добылъ для оркестра двѣ скрипки и гусли.

Въ день именинъ Полушкина, послѣ обѣда, Волковъ пригласилъ вотчима и его гостей посмотрѣть устроенное имъ театральное представленіе. Въ числѣ гостей Полушкина находились тогдашній ярославскій воевода Мусинъ-Пушкинъ и ярославскій помѣщикъ И. С. Майковъ (отецъ стихотворца Василія Ивановича Майкова). Войдя въ амбаръ и увидавъ устроенный въ немъ Волковымъ театръ, гости были пріятно поражены новымъ для нихъ зрѣлищемъ. Но восторгъ еще болѣе увеличился когда предъ ними была сыграна пьеса *Эсѳирь*. За *Эсѳирью* послѣдовала пастораль Эвдонъ и Берѳа, слова которой были переведены съ нѣмецкаго, а музыка сочинена самимъ Волковымъ. Гости Полушкина, не исключая и самого воеводы, были въ восторгѣ. Мать Волкова плакала; Полушкинъ былъ внѣ себя отъ восхищенія. Особенно удивили его облака, которыя „ходили вверхъ и внизъ, какъ настоящія". Успѣхъ рѣшилъ участь Волкова; съ этой минуты онъ былъ актеръ, и званію этому остался вѣренъ до самой смерти.

Когда впослѣдствіи, при восшествіи на престолъ, императрица Екатерина II жаловала его дворянствомъ и 700 душъ крестьянъ, онъ отказался. Онъ со слезами благодарности просилъ государыню, чтобъ эту награду она пожаловала женатому брату, а ему позволила остаться въ томъ званіи и состояніи, которому онъ обязанъ своею извѣстностью и самыми монаршими милостями. Императрица исполнила его желаніе.

Мусинъ-Пушкинъ и Майковъ просили Волкова не прекращать театральныхъ представленій; они сами пожертвовали на устройство театра значительныя суммы, а Майковъ даже предлагалъ для театра свой собственный домъ. Потомъ они уговорили ярославскихъ дворянъ и купцовъ сдѣлать пожертвованія на театръ. Волковъ сталъ въ томъ же кожевенномъ амбарѣ по праздникамъ давать спектакли, въ которыхъ разыгрывалъ пьесы, вынесенныя изъ семинаріи, какъ то мистеріи св. Димитрія Ростовскаго, *Шемякинъ судъ* и нѣкоторыя переведенныя самимъ Волковымъ въ Петербургѣ пьесы. Скоро въ одномъ изъ сараевъ, на заводѣ вотчима, находившемся на берегу Волги, на мѣстѣ, гдѣ ярославцы любили гулять въ лѣтнее время, Волковъ также устроилъ небольшой театръ. Такъ продолжалось до смерти Полушкина. Со смертью его, Волковъ, сдѣлавшись самъ хозяиномъ, приступилъ къ постройкѣ настоящаго театра: къ пожертвованнымъ ярославцами деньгамъ приложилъ свои собственныя и началъ строить деревянный театръ, по всѣмъ правиламъ тогдашняго механизма. Въ этомъ театрѣ онъ самъ былъ и архитекторомъ, и машинистомъ, и декораторомъ, и композиторомъ, и авторомъ, и режиссеромъ, и первымъ актеромъ.

Театръ этотъ былъ торжественно открытъ въ 1750 году представленіемъ оперы Метастазіо *Титово милосердіе* (Clemenza de Tito), переведеннаго съ италіанскаго самимъ Волковымъ. Оркестръ состоялъ изъ помѣщичьихъ музыкантовъ (въ то время было много крѣпостныхъ дворовыхъ оркестровъ), хоры пѣли архіерейскіе пѣвчіе, а труппу Волкова составляли два его брата, патріаршіе дворяне, Нарыковъ и два Попова, регистраторъ Иконниковъ, цырюльникъ Шумскій, два купеческіе брата Егоровы, Михайловъ, Чулковъ и родственникъ Волкова, Соколовъ. Нарыковъ и Поповъ играли женскія роли. Устройство театра, при тогдашнемъ предубѣжденіи противъ сценическихъ игрищъ, не безъ хлопотъ обошлось Волкову,

но онъ восторжествовалъ. Ярославцы скоро полюбили его театръ и охотно посѣщали его, такъ что скоро Волковъ могъ уже брать плату съ своихъ зрителей; театръ Волкова былъ постоянно полонъ. Занимавшіе переднія скамейки платили по пятачку, среднія — по алтыну, а заднія по копейкѣ.

Скоро о театрѣ Волкова узнали и въ Петербургѣ. Въ 1751 г. въ Ярославль была командирована комиссія для изслѣдованія злоупотребленій по виннымъ откупамъ. Въ составѣ этой комиссіи находился сенатскій экзекуторъ Игнатьевъ. Онъ часто посѣщалъ театръ Волкова и, по пріѣздѣ въ Петербургъ, разсказалъ объ этой новинкѣ, объ ярославскомъ русскомъ театрѣ. генералъ-прокурору князю Никитѣ Юрьевичу Трубецкому, а князь доложилъ объ этомъ императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ. Императрица была чрезвычайно довольна сообщенною ей новостью и тотчасъ же повелѣла немедленно вызвать ярославскихъ комедіантовъ. Сенатскій регистраторъ Дашковъ былъ немедленно посланъ въ Ярославль, съ приказаніемъ привезти въ Петербургъ всю труппу Волкова. Молодые актеры, въ числѣ 14 человѣкъ, были снабжены отъ казны теплою одеждою и на почтовыхъ привезены прямо въ Царское Село, гдѣ въ то время жила Елизавета. Она нетерпѣливо желала видѣть ихъ игру, ласково приняла ихъ и приказала имъ на другой же день пріѣзда представить на ея домашнемъ театрѣ трагедію Сумарокова *Хоревъ*.

Императрица сама наблюдала за приготовленіями къ спектаклю; въ ея присутствіи кроили и шили костюмы. Кія игралъ Ѳ. Волковъ, Хорева — Поповъ, Астраду — Гр. Волковъ, а Оснельду — Ив. Нарыковъ. Когда онъ былъ одѣтъ въ костюмъ Оснельды, императрица сама стала убирать ему голову бриліантами.

— „Какъ твое имя? — спросила императрица.

— „Нарыковъ, — отвѣчалъ молодой семинаристъ.

— „Нѣтъ, ты очень похожъ на кавалера польскаго посольства графа Дмитревскаго, — сказала Елизавета, — и потому я хочу, чтобы ты принялъ его фамилію“.

И перекрещенный императрицею Дмитревскій сдѣлалъ данное ему имя знаменитымъ.

Представленіе молодыхъ ярославцевъ такъ понравилось императрицѣ. что имъ приказано было дать еще немедленно четыре представленія, въ которыхъ они повторили *Хорева*, потомъ

дали *Синава* и *Трувора*, *Артистону* и наконецъ *Гамлета* въ Сумароковской передѣлкѣ. Особенно понравилось представленіе *Хорева*. Тронутая до слезъ государыня призвала къ себѣ автора пьесы, Сумарокова, подарила ему перстень съ своей руки, обласкала Волкова, и труппу его оставила при дворѣ.

Вскорѣ послѣ того высочайше повелѣно было лучшихъ членовъ труппы. Ѳедора Волкова, брата его Григорія, Дмитревскаго, Шумскаго и Попова помѣстить въ кадетскій корпусъ въ первую роту, „для необходимаго театральнымъ артистамъ обученія словесности, иностраннымъ языкамъ и гимнастики“. И актеры Волковской труппы поняли эти драгоцѣнныя слова. Они сдѣлались не только актерами, но и высокообразованными людьми. Дмитревскій былъ впослѣдствіи членомъ Россійской академіи, обогатилъ русскій театръ многими пьесами, какъ переводными, такъ и оригинальными, былъ первымъ устроителемъ театральнаго училища, своими совѣтами помогалъ многимъ начинающимъ артистамъ и литераторамъ, написалъ похвальное слово Сумарокову, нѣсколько мелкихъ стихотвореній и исторію русскаго театра, къ сожалѣнію, утраченную. И нѣкоторые другіе изъ товарищей Волкова прославились какъ литераторы: Поповъ издалъ свои сочиненія и переводы подъ названіемъ *Досуговъ* и написалъ десять томовъ русскихъ сказокъ и старинныя диковинки, кромѣ того онъ написалъ нѣсколько стихотвореній, славянское баснословіе, одноактную комедію *Отгадай, не скажу* и комическую оперу *Анюта,* немного уступающую Аблесимовскому *Мельнику,* и перевелъ нѣсколько пьесъ, въ томъ числѣ *Севильскаго цирюльника* Бомарше. Чулкову принадлежитъ *Пересмѣшникъ* и множество другихъ забавныхъ разсказовъ, и кромѣ того оригинальная одноактная комедія *Какъ хочешь назови.* Соколовъ сочинилъ комедію *Сибирскій шаманъ* и другіе пьесы, игранныя на театрѣ съ большимъ успѣхомъ. О литературныхъ трудахъ Ѳ. Г. Волкова скажемъ послѣ.

Жадный къ знаніямъ и убѣжденный, что безъ науки мертво и само искусство, Волковъ до того желалъ просвѣщенія, что, не находя въ тогдашнемъ Петербургѣ нужныхъ для себя пособій, не только не жалѣлъ своего жалованья, но даже закладывалъ свою одежду, чтобы добыть изъ-за моря нужныя книги: сохранилось любопытное „покорнѣйшее доношеніе въ канцелярію Шляхетнаго кадетскаго корпуса, находящихся въономъ

комедіантовъ Ѳедора и Григорія Волковыхъ". Въ этомъ доношеніи Ѳ. Волковъ проситъ выдать ему и его брату причитающееся имъ за весь 1756 годъ жалованье, чтобы выкупить вещи, заложенныя имъ для уплаты за выписанныя имъ изъ-за моря книги, на покупку которыхъ онъ заложилъ свою лисью епанчу за 19 рублей да суконный красный плащъ за 13 руб. А Григорію Волкову нужны были 2 руб. для покупки Жильблаза на французскомъ языкѣ. Поступившимъ въ корпусъ товарищамъ Волкова, и присоединеннымъ къ нимъ восьми молодымъ придворнымъ пѣвчимъ, было назначено жалованья по 50 руб. и по парѣ въ годъ суконнаго платья, Ѳедору Волкову 100 рублей. Менѣе способные товарищи Волкова, не поступившіе въ корпусъ, были награждены и отправлены обратно въ Ярославль. Въ корпусъ же поступило 12 человѣкъ, какъ ярославскихъ актеровъ, такъ и спавшихъ съ голоса придворныхъ пѣвчихъ. Ихъ было велѣно содержать во всемъ противъ кадетовъ, „а вмѣсто мундира сдѣлать изъ дикаго одинакаго суконнаго платья того же цвѣта и подбоя съ шелковыми или гарусными петлями и пуговицами шляпы съ золотымъ позументомъ, да каждому по одной парѣ чулковъ гарусныхъ, съ двумя парами башмаковъ, а бѣлье и на рубашки и манишки онымъ давать противъ кадетъ, а шпагъ и прочей аммуниціи не давать". Занятія въ кадетскомъ корпусѣ не препятствовали обучающихся въ немъ комедіантовъ довольно не рѣдко приглашать во дворецъ, гдѣ они, для удовольствія императрицы, давали свои представленія. Эти комедіанты состояли подъ начальствомъ оберъ-шталмейстера Петра Спиридоновича Сумарокова и сначала садились за общій столъ съ кадетами.

Кромѣ наукъ, молодыхъ актеровъ обучалъ декламаціи капитанъ-поручикъ Мелиссино, еще прежде прославившійся своей игрой въ роли Кія въ *Хоревѣ*. Съ ними занимался также драматическимъ искусствамъ и самъ Сумароковъ, которому Волковъ не мало обязанъ своею простою, полною чувства игрой. Сумарокову и Мелиссино въ этихъ занятіяхъ помогали также капитанъ-поручикъ Остервальдъ и прапорщикъ Свистуновъ. Въ свободное отъ занятій время Волковъ принялся было за устройство маленькаго театра изъ куколъ, имъ самимъ весьма искусно сдѣланныхъ, но не кончилъ его. Кромѣ того, Волковъ, попрежнему, занимался музыкой, рисованьемъ и другими

предметами, какъ говоритъ митрополитъ Евгеній, „о коихъ знанія ему недоставало“.

Въ 1752 году поступили на сцену первыя русскія актрисы Зарина и Михайлова; въ 1756 году къ нимъ присоединились еще двѣ сестры Марія и Ольга Ананьины и Мусина-Пушкина, всѣ три офицерскія дочери, а 30-го августа того же года былъ данъ сенату именной указъ объ учрежденіи русскаго театра. Съ этого указа оффиціально считается начало русскаго театра.

Указомъ этимъ повелѣвалось: избрать, кромѣ обучавшихся въ корпусѣ пѣвчихъ и ярославцевъ, приличное число актеровъ и актрисъ и на содержаніе ихъ отпускать ежегодно изъ штатной конторы 5000 руб.; дирекція театровъ поручалась бригадиру Александру Сумарокову. Первымъ актеромъ былъ назначенъ Ѳ. Г. Волковъ. Такъ какъ постройки въ Головинскомъ дворцѣ (на Васильевскомъ островѣ) еще не были окончены, то для русской труппы былъ отданъ другой театръ, находившійся возлѣ лѣтняго деревяннаго дворца. Спектакли давались два раза въ недѣлю. Публику въ театръ пускали безденежно, и мѣста отдавались по чинамъ. Съ 1757 г. стали въ театръ пускать публику за деньги, которыя и причислялись къ 5000 р., ассигнованнымъ на содержаніе театра. Тогдашній репертуаръ составляли пьесы Сумарокова, Хераскова, Дмитревскаго и пр. Пьесы Ломоносова игрались весьма рѣдко. Не мало игралось пьесъ переводныхъ, и въ числѣ ихъ *Поліевктъ* Корнеля и *Андромаха* Расина и всѣ почти произведенія Мольера. Особеннымъ успѣхомъ изъ пьесъ Мольера пользовались *Амфитріонъ, Скапеновы обманы* и *Лѣкарь противъ воли*. Въ это время талантъ Волкова выказался въ полномъ блескѣ и, по словамъ современниковъ, превосходилъ даже дарованіе знаменитаго Дмитревскаго. Читая стихи своихъ ролей нѣсколько протяжно, нараспѣвъ, Волковъ своимъ звучнымъ и гармоническимъ голосомъ и исполненною страсти игрою, по словамъ современниковъ, увлекалъ и соотечественниковъ, и иностранцевъ. Одинъ изъ современниковъ называетъ характеръ его игры *бѣшенымъ*, то-есть порывистымъ, исполненныхъ жара и вдохновенія. Хотя Волковъ былъ актеръ самоучка и не видалъ великихъ образцовъ драматическаго искусства, но иностранцы, видѣвшіе его игру, отзывались о немъ, какъ о великомъ актерѣ и въ комическихъ, и въ трагическихъ роляхъ. Авторъ *Недоросля,* Фонвизинъ, разсказывая о знакомствѣ своемъ съ Волковымъ, на-

зываетъ его „мужемъ великаго разума, который имѣлъ большія способности и могъ бы быть человѣкомъ государственнымъ".

Въ 1759 г., Сумароковъ, радѣя о распространеніи русскаго театра, испросилъ высочайшее разрѣшеніе отправить Волкова съ Шумскимъ въ Москву, для устройства и тамъ русскаго театра. Въ Москвѣ они нашли театръ уже устроеннымъ въ домѣ Локателли, у Краснаго пруда. Театръ этотъ состоялъ подъ покровительствомъ Московскаго университета. Директоромъ этого театра былъ М. М. Херасковъ, а актерами большею частью студенты Московскаго университета. Изъ нихъ особенно отличались, какъ актеры, Я. И. Булгаковъ и Д. И. Фонвизинъ, впослѣдствіи авторъ *Недоросля*. Въ самый день пріѣзда Волкова въ Москву на этомъ театрѣ играли двѣ *увеселительныя драмы: Обращенный міръ* и *Сердечный магнитъ*, переведенныя съ итальянскаго студентомъ Е. Булгаковымъ, а также комическую драму *Графъ Карамелли*, тоже переведенную съ италіанскаго студентомъ Кариным. Вскорѣ по возвращеніи Волкова въ Петербургъ театръ въ домѣ Локателли разстроился, и Волковъ выпросилъ разрѣшеніе перевести въ Петербургъ съ московскаго театра знаменитую тогдашнюю актрису Троепольскую, ея мужа, актрису Михайлову и нѣсколькихъ московскихъ студентовъ, особенно отличавшихся на Локателліевомъ театрѣ. Волкову хотѣлось видѣть, какое впечатлѣніе произведетъ на настоящемъ театрѣ замѣчательная драма moralité Димитрія Ростовскаго *Кающійся грѣшникъ*, и онъ выпросилъ позволеніе сыграть ее. Императрица, всегда благоволившая къ талантливому Волкову, дала свое согласіе, и *Кающійся грѣшникъ* былъ представленъ со всѣмъ великолѣпіемъ, возможнымъ въ тогдашнее время.

Въ самое Рождество 1761 г. скончалась императрица Елизавета Петровна, и по случаю ея кончины театры были закрыты. Представленія возобновились только со вступленіемъ на престолъ Екатерины II, въ 1762 году. Спектакли, какъ русскіе, такъ и иностранные, были распредѣлены по днямъ, и для русскихъ назначена была середа.

Осенью 1762 года, по случаю коронаціи Екатерины, придворнымъ актерамъ было предписано отправиться въ Москву: но по пріѣздѣ въ эту столицу Волковъ игралъ одинъ только разъ, въ трагедіи Сумарокова *Семира*. Это была его послѣдняя роль. 4-го апрѣля 1763 г. онъ скончался на 35 году отъ

рожденія. Какъ разсказываетъ одинъ изъ современниковъ. „тѣло Волкова съ великолѣпіемъ и богатою церемоніею погребено въ присутствіи знатнѣйшихъ придворныхъ кавалеровъ и великаго множества людей различнаго сословія въ Андрониковѣ монастырѣ".

Сумароковъ на смерть Волкова написалъ элегію, посвященную ихъ общему другу Дмитревскому.

Большая часть литературныхъ трудовъ Волкова состоитъ изъ переводовъ. Кромѣ пасторали *Эвдонъ* и *Берга*, переведенной съ нѣмецкаго, имъ переведена съ италіанскаго опера Метастазіо *Титово милосердіе*, и еще нѣсколько комедій съ нѣмецкаго. Онъ перевелъ также нѣкоторыя комедіи Мольера. а именно: *Любовь — докторъ*, *Жоржъ Данденъ*, *Les précieuses ridicules* и *Сицилiецъ*. Кромѣ того, имъ переведены съ французскаго пьесы: *Волшебный поясъ*, Руссо, и *Обманутый, прибитый и довольный опекунъ*, Данкура. Изъ оригинальныхъ произведеній Волкова, кромѣ программы маскарада *Торжествующая Минерва*, извѣстно нѣсколько пѣсенъ да одна эпиграмма. Волковъ былъ и первымъ русскимъ опернымъ композиторомъ. Онъ написалъ музыку для (комической оперы, въ двухъ дѣйствіяхъ и въ русскихъ нравахъ, И. А. Дмитревскаго) *Танюша, или счастливая встрѣча*. Уважая драматическія произведенія Димитрія Ростовскаго, Волковъ съ большимъ тщаніемъ переписалъ его пьесы и поднесъ ихъ императрицѣ Екатеринѣ II, а та подарила ихъ, любителю русской старины. князю Г. Г. Орлову.

По свидѣтельству Дмитревскаго, литературные труды Волкова уважались его современниками, но онъ былъ недоволенъ ими и охотно замѣнялъ на сценѣ свои переводы чужими. Такая черта безпристрастія и отсутствія авторскаго самолюбія не очень-то обыкновенна.

Волковъ былъ средняго роста, нѣсколько полонъ, съ открытымъ и умнымъ выраженіемъ лица, съ вьющимися по плечамъ темно-русыми волосами и звучнымъ гармоническимъ голосомъ. Изъ дошедшихъ до насъ его портретовъ самымъ сходнымъ считается сдѣланный его другомъ, въ свое время извѣстнымъ граверомъ, Чемесовымъ. Новиковъ говоритъ о Волковѣ: „Съ перваго взгляда казался онъ нѣсколько суровъ и угрюмъ, но сіе исчезало, когда находился онъ съ хорошими своими пріятелями, съ которыми умѣлъ онъ обходиться и услаждать бесѣду ра-

зумными и острыми шутками. Житія былъ трезваго и строгой добродѣтели: друзей имѣлъ немногихъ, но наилучшихъ, и самъ былъ другъ совершенный, великодушный, безкорыстный и любящій вспомоществовать".

Родиславскій.

Торжествующая Минерва Волкова.

Въ настоящей статьѣ мы хотимъ познакомить читателей съ уцѣлѣвшимъ свидѣтельствомъ дарованій основателя русскаго театра. Мы говоримъ о планѣ или программѣ грандіознаго подвижнаго маскарада, устроеннаго Волковымъ въ Москвѣ въ 1763 году.

Планъ этого маскарада, объяснительные стихи къ нему М. М. Хераскова и хоральныя пѣсни А. П. Сумарокова были отпечатаны въ 1763 году отдѣльною книжкой. Книжка эта составляетъ въ настоящее время библіографическую рѣдкость. Мы составили наше описаніе по подлинному экземпляру этой брошюры и по нѣкоторымъ другимъ матеріаламъ. Брошюра заключаетъ въ себѣ 24 страницы. На первой страницѣ находится объявленіе о предстоящемъ маскарадѣ и другихъ увеселеніяхъ. На слѣдующей страницѣ заглавіе: „Торжествующая Минерва", общенародное зрѣлище, представленное большимъ маскарадомъ въ Москвѣ 1763 года генваря дня". „Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ". Затѣмъ слѣдуютъ: „Стихи къ большому маскараду", въ концѣ которыхъ подпись — „Сочинилъ М. Херасковъ"; „Описаніе большаго маскарада", въ концѣ котораго подъ чертой подпись — „Изобрѣтеніе и распоряженіе маскарада Ѳ. Волкова"; и, наконецъ, „Хоры", въ концѣ которыхъ подпись — „Только одни хоральныя пѣсни въ семъ маскарадѣ сочиненія... Подъ звѣздочками, какъ извѣстно, надо подразумѣвать А. П. Сумарокова.

Описываемый маскарадъ былъ однимъ изъ тѣхъ блестящихъ торжествъ, которыми ознаменовалась коронація Екатерины II. Великая императрица придавала театральнымъ зрѣлищамъ огромное значеніе въ дѣлѣ народнаго просвѣщенія. Все свое царствованіе Екатерина заботилась о развитіи и процвѣтаніи русскаго театра, поощряла сценическихъ дѣятелей и сама, въ качествѣ драматурга, работала для сцены.

Просвѣтительное значеніе, которое придавала Екатерина II вліянію театра, было, по ея словамъ, чрезвычайно велико. „Театръ — школа народная, она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я — старшій учитель въ этой школѣ, и за нравы народа мой первый отвѣтъ Богу".

Первымъ подтвержденіемъ этихъ мыслей Екатерины II о воспитательномъ значеніи театральныхъ зрѣлищъ для народа является уличный маскарадъ, устроенный по желанію императрицы. Разработку и приведеніе мысли своей въ исполненіе Екатерина поручила Ѳ. Г. Волкову, который былъ извѣстенъ ей не только какъ актеръ, но и какъ лицо выдвинувшееся своими заслугами во время восшествія ея на престолъ.

Самая программа маскарада была составлена Ѳ. Г. Волковымъ, объяснительные стихи М. М. Херасховымъ, а хоровыя пѣсни А. П. Сумароковымъ.

Много замѣчательныхъ мыслей, много пониманія общественныхъ и народныхъ золъ, много живого остроумія разсыпано было въ программѣ маскарада. Маскарадъ двигался по улицамъ Москвы и имѣлъ сатирическое и нравоучительное значеніе. Развлекая толпу, маскарадъ въ то же время и поучалъ ее. Цѣль маскарада, по словамъ Хераскова, заключалась въ томъ,

> Чтобъ мерзость показавъ пороковъ, честность славить,
> Сердца отъ нихъ отвлечь, испорченныхъ поправить,
> И осмѣяніе всеобщаго вреда,
> Достойнымъ для забавъ, а злобнымъ для стыда.

Въ различныхъ наглядныхъ образахъ, аллегоріяхъ и фигурахъ предъ глазами народа проходили посрамленные и осмѣянные пороки и дурныя страсти: пьянство, невѣжество, обманъ, лихоимство и ябедничество, спесь, мотовство и проч. Такое зрѣлище должно было производить сильное впечатлѣніе на массу, дѣйствуя непосредственно, въ живыхъ картинахъ, и привлекая усиленное вниманіе толпы остроуміемъ и разнообразіемъ зрѣлища. Независимо отъ этого маскарадъ долженъ былъ, занимая толпу, уменьшить неизбѣжное при всякихъ народныхъ торжествахъ и празднествахъ пьянство.

Во время приготовленія къ грандіозному маскараду все населеніе Москвы только и было занято разговорами о немъ, всѣ нетерпѣливо ждали этого, нигдѣ небывалаго, зрѣлища.

Когда были окончены всѣ приготовленія къ невиданному шествію, то-есть приспособлены машины, изготовлены костюмы и аксессуары, собрано до 4.000 участвовавшихъ въ процессіи, тогда появилась слѣдующая афиша:

„Сего мѣсяца 30 и февраля 1 и 2, то-есть въ четвертокъ, субботу и воскресеніе, по улицамъ Большой Нѣмецкой, по обоимъ Басманнымъ, по Мясницкой и Покровкѣ, отъ 10 часовъ утра за полдни, будетъ ѣздить большой маскарадъ, названный *Торжествующая Минерва,* въ которомъ изъявится *гнустность пороковъ и слава добродѣтели.* По возвращеніи онаго къ горамъ, начнутъ кататься и на сдѣланномъ на то театрѣ представятъ народу разныя игралища, пляски, комедіи кукольныя, гокусъ-покусъ и разныя тѣлодвиженія, станутъ доставать деньги своимъ проворствомъ; охотники бѣгаться на лошадяхъ, и прочее; кто оное видѣть желаетъ, могутъ туда собираться и кататься съ горъ во всю недѣлю масляницы, съ утра и до ночи, въ маскѣ или безъ маски, кто какъ похочетъ, всякаго званія люди“.

По словамъ очевидцевъ маскарадная процессія была „превеликая и длинная“. Двѣсти разукрашенныхъ и раззолоченныхъ колесницъ и повозокъ, на колесахъ и полозьяхъ, устроенныя механикомъ Брегонціемъ, двигались по улицамъ Москвы. На колесницахъ находились костюмированные участники маскарада, пѣвшіе соотвѣтствующія пѣсни, а предъ колесницами шли цѣлые хоры, пѣвшіе другія, болѣе веселыя пѣсни. „И все сіе, говоритъ современникъ, распоряжено было такъ хорошо, украшено такъ великолѣпно и богато, всѣ пѣсни и стихотворенія пѣты были такими пріятными голосами, что неинако какъ съ крайнимъ удовольствіемъ на все то смотрѣть было можно“. Тутъ были представлены какъ отдѣльныя фигуры, такъ и цѣлыя сцены и картины. Напримѣръ, шли 16 человѣкъ петиметровъ, у каждаго было въ одной рукѣ по зеркальцу, а въ другой по бутылкѣ лоделаванда, которымъ они себя опрыскивали; за ними ѣхала коляска, въ которой петиметръ убирался, а предъ нимъ и сзади его лакеи держали зеркала. Везли комнату, въ которой докторъ, окруженный больными, писалъ для нихъ рецепты и посылалъ слугу въ слѣдовавшую за ними аптеку. Шли шесть человѣкъ скупыхъ, которые ѣли сухой хлѣбъ и тащили за собой сундуки, оглядываясь, нѣтъ ли гдѣ воровъ.

Эти картины не вошли въ програму, составленную Ѳ. Г. Волковымъ. Вѣроятно, было много и другихъ сценъ и картинъ, которыя показывались народу въ различныхъ частяхъ города.

Маскарадное шествіе, устроенное по плану Волкова, состояло въ слѣдующемъ:

Шествіе открывалъ „провозвѣстникъ маскарада", т.-е. нѣчто въ родѣ герольда. За „провозвѣстникомъ маскарада" слѣдовала его свита, а за нею уже самый маскарадъ, раздѣленный на нѣсколько отдѣловъ — сообразно числу тѣхъ пороковъ, которые онъ изображалъ. Предъ каждымъ отдѣленіемъ несли символическій знакъ его. Первымъ двигался *Момусъ или пересмѣшникъ*, — знакомъ котораго были *куклы и колокольчики*, а надпись на немъ: *„упражненіе малоумныхъ"*. Момусъ долженъ былъ изображать, какъ гласятъ стихи Хераскова:

> Какъ вѣтромъ у иныхъ вертитъ буянство,
> Безумство, кукольство, дурачество и пьянство.

Момусово отдѣленіе состояло изъ хора комической музыки, литаврщиковъ, флейтщиковъ и барабанщиковъ въ кольчугахъ, изъ кукольныхъ театровъ, по сторонамъ которыхъ ѣхало по двѣнадцати человѣкъ на деревянныхъ коняхъ съ гремушками. Потомъ слѣдовали: Родомандъ, забіяка и храбрый дуракъ, за которымъ ѣхалъ пажъ, поддерживая его косу: „Панталонъ пустохвастъ" въ портшезѣ со своими служителями; служители глупаго педанта, одѣтые скарамушами; книгохранительница безумнаго враля; дикари съ ассистентами; арлекинъ; быкъ съ придѣланными на груди рогами, котораго вели два человѣка и котораго окружали 12 человѣкъ въ шутовскихъ нарядахъ, съ дудками и гремушками; на быкѣ сидѣлъ человѣкъ съ оконницей на груди и съ вертящеюся моделью дома въ рукахъ. Самъ Момусъ, покровитель шутовъ и скомороховъ, шелъ со своею свитой въ концѣ перваго отдѣленія.

Бахусъ, то-есть пьянство, служило темой втораго отдѣленія. Знакъ изображалъ *козлиную бороду и виноградныя кисти* и имѣлъ надпись — *Смѣхъ и безстыдство*. Въ началѣ везли жилище Пана — пещеру, вокругъ которой плясали и пѣли нимфы. За пещерой слѣдовали сатиры на коняхъ, обезьянахъ и свиньяхъ. Колесницу Бахуса, запряженную тиграми, сопровождали сатиры съ тамбуринами и „бряцалками". За колесницей везли на ослѣ пьянаго Силена, поддерживаемаго сатирами. Откупщика, сидящаго на бочкѣ, тащили пьяницы, а

корчемники были прикованы къ его бочкѣ. Отдѣленіе заключалось цѣловальниками съ аттрибутами ихъ должности: мѣрками, насосами, стойками съ питьемъ, на которыхъ сидѣли гудошники, волынщики, балалаешники. Хоръ къ этому отдѣленію рисовалъ картину пьянства во время масленицы и усовѣщевалъ народъ:

Примиритесь!
Рыло жалѣйте и груди!
Пьяные, пьяные люди,
Пьяные люди,
Не деритесь!

Третье отдѣленіе, *Несогласіе*, имѣло знакъ, представлявшій какъ *ястребъ терзаетъ голубя, паукъ опускается на жабу, лисица давитъ курицу* и, кромѣ того, знакъ представлялъ *кошачью голову съ мышью*. Надпись была: *Дѣйствіе злыхъ сердецъ*. Отъ несогласія, объясняетъ Херасковъ, „колико золъ текутъ", отъ этого страдаетъ не одинъ человѣкъ, но и общество, зараженное этимъ порокомъ, пропадетъ и обратится въ тлѣнъ. Въ отдѣленіи этомъ участвовали хоры музыкантовъ, наряженныхъ животными, и само *Несогласіе*, окруженное забіяками, борцами, кулачными бойцами, которые бьются, борются, бѣгаютъ съ убійственными орудіями, сопровождаемые тремя фуріями.

Въ четвертомъ отдѣленіи изображался *Обманъ*, знакъ котораго былъ такой: *вверху маска, а кругомъ змѣй, кроющійся въ розахъ*, а надпись — *пагубная прелесть*. Въ объяснительныхъ стихахъ Херасковъ признаетъ самымъ злѣйшимъ обманомъ — *обманъ прожектера*, который хуже „колдовокъ и цыганокъ", а Сумароковъ въ хорѣ къ *Обману* обличаетъ „приказныхъ и крючкотворцевъ". Цыгане, цыганки, колдуны, колдуньи и нѣсколько дьяволовъ, а также „проектеры" шли впереди и окружали *Обманъ*.

Невѣжество, знакъ котораго былъ — *нетопырь, черныя сѣти и ослиная голова*, а надпись — *вредъ и непотребство* — составляло пятое отдѣленіе. Хоръ состоялъ изъ слѣпыхъ, ведшихъ другъ друга; четыре человѣка отогрѣвали дыханіемъ замерзшихъ змѣй. Само *Невѣжество* ѣхало на ослѣ, а за нимъ слѣдовали *Праздность* и *Злословіе* въ сопутствіи зѣвающихъ лѣнивцевъ. Хоры иронически пѣли между прочимъ:

Лутче жити безъ заботы,
Убѣгать работы,
Лутче ѣсть, и пить, и спати,
Нежели въ умѣ копати.

Шестымъ отдѣленіемъ было *Мздоимство*, направленное противъ „крючкотворцевъ и ябедниковъ". Они выставлены были дѣлающими большое зло для народа. Херасковъ поясняетъ про нихъ:

Кто гонитъ истину, сбирая съ кривды плодъ,
Не долженъ ли такимъ гнушаться весь народъ.

Хоръ Сумарокова обвинялъ во мздоимствѣ не только самихъ взяточниковъ, но и женъ, дѣтей, батраковъ и даже собакъ ихъ: *весь таковъ ихъ домъ.* На знакѣ *Мздоимства* сидѣла *Гарпія, кругомъ ея крапива, денежные мѣшки и переломленные вѣсы,* а надпись гласила: *Всеобщая пагуба.* Тутъ шли: ябедники съ духами ябеды, крючкотворецъ, крючкописатели со знаменами, на коихъ было написано: *Завтре.* Замаскированные въ видѣ огромныхъ крючьевъ тащили за собою обвѣшенныхъ мелкими крючками лихоимцевъ. „Крючкописцы" и „духи сѣтеплетущіе", т.-е. ябедники и подьячіе, стравливали и опутывали людей сѣтями. *Правда* шла въ самомъ жалкомъ видѣ: хромая, на костыляхъ, съ переломленными вѣсами. За нею шли „плутнеписатели", погоняя ее мѣшками полными денегъ. *Взятка* сидѣла на яицахъ, изъ которыхъ уже вылупились три гарпіи; криводушники были ассистентами при взяткѣ. Представители лихоимства и ябеды, *Кривосудъ Обиралозъ* и *Взятколюбъ Обдираловъ* бесѣдовали о взяткѣ, а при нихъ „пакостышки" разсѣвали крапивныя сѣмена. Въ заключеніе тащились обобранные кліенты съ пустыми мѣшками.

Превратный свѣтъ, изображавшійся седьмымъ отдѣленіемъ, представлялъ предразсудки, извращеніе здравыхъ взглядовъ и понятій. Знакомъ были: *летающіе четвероногіе звѣри и внизъ обращенное человѣческое лицо,* а надпись: *непросвѣщенные разумы.* Хоръ былъ одѣтъ въ „развратномъ" платьѣ, т.-е. вывороченномъ на изнанку. Два трубача ѣхали на верблюдахъ, а литаврщикъ на быкѣ, четверо шли задомъ. Лакеи везли открытую карету, въ которой сидѣла лошадь; вертопрахи везли карету, въ которой сидѣла обезьяна. Дальше слѣдовали: карлицы и гиганты; люлька со спеленатымъ старикомъ, ко-

тораго кормилъ мальчикъ; люлька со старухой, сосавшею рожокъ и игравшею въ куклы, и при ней маленькая дѣвочка съ розгой; свинья въ розахъ; поющій оселъ и играющій на скрипкѣ козелъ, съ нѣсколькими „развратно“ одѣтыми людьми. Въ концѣ отдѣленія шли: четыре плохихъ маляра, рисовавшіе Химеру, и два риѳмача, ѣдущіе на коровахъ; бочка съ Діогеномъ, державшимъ фонарь; Гераклитъ и Демокритъ съ глобусомъ, а за ними шесть человѣкъ замаскированныхъ вѣтряными мельницами.

Восьмое отдѣленіе было — *Спѣсь*, съ такимъ знакомъ: *павлиній хвостъ, кругомъ нарцизы, внизу зеркало представляющее дурную рожу*. Надпись на знакѣ гласила: *Самолюбіе безъ достоинствъ*. Хоръ состоялъ изъ невольниковъ, за которыми шли трубачи и литаврщики, а скороходы, гайдуки, лакеи и пажи предшествовали и окружали карету *Спѣси*.

Мотовство и *Бѣдность съ ихъ свитами* составляли девятое отдѣленіе. Знакъ былъ такой: *внизъ обращенный рогъ изобилія, изъ коего сыплется золото, по сторонамъ курящіяся кадильницы;* надпись: *безпечность о добрѣ*. Обличеніе картежниковъ составляло бо́льшую часть этого отдѣленія. Хористы были обшиты картами; за ними несли два знамени изъ множества картъ, а затѣмъ шли „хлапы, короли и крали“ всѣхъ мастей, слѣпая Фортуна, игроки, выигравшіе и проигравшіе, двѣнадцать нищихъ съ котомками, картежники и костырники (игравшіе въ кости). Во второй части отдѣленія везли колесницу Венеры, возлѣ которой былъ Купидонъ; къ колесницѣ были прикованы мущины и женщины. *Роскошь* шла въ сопровожденіи мотовъ, а за нею хоръ поющихъ бѣдняковъ и *Скупость*. Въ этомъ отдѣленіи особенно доставалось картежникамъ. Хоры ихъ пѣли:

Подайте картежникамъ милостинку;
Черви, бубны, вины, жлуди всѣхъ насъ разорили
И, лишивъ насъ пропитанья, гладомъ поморили.

Стихи Хераскова отзывались такъ о картахъ:

Картежныя игры тревожатъ наши дни,
Отъемлютъ нужныхъ слугъ у общества они,
Когда въ сію рѣку мотыга заплываетъ,
И хлѣбъ свой, и дѣла, и совѣсть забываетъ.

Кто бѣдства на себя не хочетъ воружать,
Такъ долженъ виду ихъ, какъ язвы, тотъ бѣжать
И посмѣянія избавиться народна.

Этимъ заканчивалась сатирическая часть маскарада, направленная къ осмѣянію и посрамленію дурныхъ страстей и пороковъ.

Вторая часть была миѳологическая. *Вулканъ* помѣщался на горѣ Этнѣ, гдѣ онъ вмѣстѣ съ циклопами *готовилъ громъ*. Громъ предназначался, вѣроятно, *Юпитеру,* который слѣдовалъ въ своей колесницѣ за Вулканомъ, чтобы громить пороки. Послѣ Юпитера выступалъ *Златой вѣкъ,* который составляли хоръ пастуховъ съ флейтами, 12 пастушекъ, хоръ отроковъ съ оливковыми вѣтвями, 24 золотыхъ часа, колесница золотаго вѣка, въ которой помѣщалась Астрея. Хоры прославляли Астрею, воцарившуюся въ Россіи и принесшую съ собою золотыя блаженныя времена. Затѣмъ слѣдовали *Парнасъ* и *Миръ:* стихотворцы, музы, колесница Аполлона, земледѣльцы и Миръ въ облакахъ, сожигавшій военныя орудія. *Минерва* и *Добродѣтель* заканчивали маскарадъ. Трубачи и литаврщики открывали это послѣднее отдѣленіе.

Науки и художества предшествовали колесницѣ Добродѣтели, которая возсѣдала окруженная лавровѣнчанными старцами въ бѣломъ одѣяніи. Герои, философы и законодатели шли за колесницей. Хоръ отроковъ въ бѣломъ платьѣ съ зелеными вѣтвями и съ вѣнками на головахъ шли предъ колесницей Минервы. Наконецъ показывалась и сама торжествующая Минерва, надъ колесницей которой виднѣлись Побѣда и Слава. Музыка и гора Діанина заканчивали процессію. Хоры приглашали народъ торжествовать побѣду надъ пороками и страстями:

Ликовствуйте днесь,
Ликовствуйте здѣсь,
Воздухъ и земля, и воды;
Веселитеся народы;
Матерь ваша, Россы, вамъ
Затворила Яна храмъ.
О, душевна красота —
Жизни сей утѣха, жизни сей отрада,—
Раствори врата
Храма своего Паллада.

Такимъ образомъ Минерва, т.-е. просвѣщеніе и добродѣтель, торжествовала, а порокъ долженъ былъ, по словамъ Хераскова, взирать на представителей Минервы „съ смущеніемъ прискорбна взгляда“.

Стеченіе народа, желавшаго видѣть маскарадъ, было необыкновенное. Все улицы, по которымъ двигалась процессія, были переполнены народомъ. Не только во всѣхъ окнахъ домовъ были зрители, но и промежутки между домами были заняты народомъ, стоявшимъ на помосткахъ около домовъ и заборовъ. Любопытные забирались даже и на кровли. Тысячи народа провожали процессію по улицамъ, огромныя толпы встрѣчали ее при возвращеніи у зимнихъ горъ. Гулъ радостныхъ народныхъ восклицаній и ликованій раздавался повсюду. Впечатлѣніе, произведенное маскарадомъ на народъ, долго не могло изгладиться. Пѣсни и напѣвы маскарадныхъ хоровъ такъ всѣмъ полюбились, что народъ много лѣтъ спустя съ удовольствіемъ слушалъ эти пѣсни.

Роковое значеніе имѣлъ описанный маскарадъ для творца его. Ѳ. Г. Волковъ, разъѣзжая по улицамъ для распоряженія и личнаго наблюденія за маскарадомъ, простудился, и 4 апрѣля 1763 года русскій театръ понесъ тяжелую утрату въ лицѣ умершаго своего основателя. Ѳ. Г. Волковъ умеръ 34 съ небольшимъ лѣтъ, и несомнѣнно, что онъ, со своею энергіей и богато одаренною натурой, еще много бы сдѣлалъ для зарождавшейся русской сцены, которую онъ горячо и искренно любилъ.

(Изъ Москов. Вѣд.).

И. А. Дмитревскій.

Иванъ Аѳанасьевичъ Дмитревскій былъ достойнымъ ученикомъ и преемникомъ Ѳ. Г. Волкова, основателя русскаго театра. Дмитревскій началъ свое образованіе въ Ярославской семинаріи, а продолжалъ въ Шляхетномъ кадетскомъ корпусѣ, куда опредѣлены были актеры-любители, прибывшіе съ Волковымъ изъ Ярославля въ Петербургъ. Для усовершенствованія въ драматическомъ искусствѣ Дмитревскій посылаемъ былъ за границу — въ Германію, во Францію, въ Голландію. Въ литера-

турѣ прошлаго столѣтія онъ пріобрѣлъ почетную извѣстность своими мастерскими, по мнѣнію современниковъ, переводами съ иностранныхъ подлинниковъ на русскій языкъ. Въ „Извѣстіи“ о русскихъ писателяхъ — Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, имѣющемъ особенное значеніе, когда рѣчь идетъ о Дмитревскомъ, читаемъ:

„Иванъ Дмитревскій, нынѣшній первый актеръ нашей императорской придворной труппы (Hofgesellschaft), писалъ элегіи, эпиграммы, пѣсни и другія мелкія стихотворенія въ этомъ родѣ. Стихи его чище, чѣмъ мысли. Онъ также перевелъ нѣсколько сочиненій, и притомъ съ такимъ успѣхомъ, что считается *однимъ изъ первостепенныхъ переводчиковъ,* непосредственно послѣ Елагина“.

Слова нѣмецкаго подлинника: seine Verse sind reiner, als seine Gedanken переданы французскимъ переводчикомъ: on y remarque plus de facilité dans la versification que de la force dans les pensées.

Н. И. Новиковъ, говоря въ своемъ словарѣ о Дмитревскомъ, особенно цѣнитъ его драматическія произведенія: „Дмитревскій, Иванъ, придворнаго россійскаго театра первый актеръ, писалъ много весьма изрядныхъ мелкихъ стихотвореній, изъ коихъ нѣкоторыя напечатаны въ ежемѣсячномъ сочиненіи, *Трудолюбивой пчелѣ,* 1759 г., изданномъ въ С.-Петербургѣ, и другихъ журналахъ. Онъ сочинилъ въ двухъ дѣйствіяхъ прологъ; но онъ еще не напечатанъ. Также перевелъ онъ съ великимъ успѣхомъ и *склонилъ на наши нравы* комедіи: „Раздумчивый“, „Демокритъ“, „Лунатикъ“ и другія нѣкоторыя. Онѣ всѣ были многократно представляемы на придворномъ россійскомъ театрѣ, и всегда принимаемы съ великою похвалою“.

Продолжатель Новикова въ дѣлѣ собиранія матеріаловъ для исторіи русской литературы, митрополитъ Евгеній, обращался къ содѣйствію Дмитревскаго при составленіи словаря русскихъ писателей. Данныя, сообщенныя Дмитревскимъ, послужили главнымъ источникомъ для статьи о Княжнинѣ: „въ сочиненіи оной — пишетъ Евгеній — я пользовался совѣтами *Ивана Аѳанасьевича Дмитревскаго,* друга покойнику и учителя его въ театральныхъ пьесахъ. *Критическія замѣчанія* на оныя *всѣ его. Онъ мнѣ помогалъ и во многихъ другихъ статьяхъ моего словаря*“.

И. А. Дмитревскій предложенъ былъ въ члены Академіи предсѣдателемъ Россійской академіи А. А. Нартовымъ.

Дмитревскому было уже около семидесяти лѣтъ, когда онъ вступилъ въ Академію (1802 г.); лучшая пора его жизни и дѣятельности принадлежала прошлому столѣтію. Тѣмъ не менѣе онъ всегда съ особенною охотою принималъ на себя академическія работы, усердно посѣщалъ собранія Академіи и занимался разборомъ присылаемыхъ въ Академію произведеній, преимущественно драматическихъ. Въ числѣ уцѣлѣвшихъ бумагъ Россійской академіи встрѣчаются и краткіе отзывы Дмитревскаго, писанные дрожащею, старческою рукою.

Въ отзывахъ Дмитревскаго, вообще чрезвычайно краткихъ, всего любопытнѣе черты литературныхъ воззрѣній, переносящія читателя въ прошлое столѣтіе — во времена полнѣйшаго господства ложно-классической теоріи, требовавшей эффектнаго торжества добродѣтели и наказанія порока, какъ можно болѣе картинъ и образовъ, заимствованныхъ изъ миѳологіи, и т. п. Приводимъ нѣсколько примѣровъ изъ рукописей Дмитревскаго:

„Похвальное слово Петру Великому. подъ № 5-мъ означенное, заключаетъ въ себѣ много хорошаго, хотя не новаго. Слогъ онаго чистъ; витійства въ немъ довольно; и ежели бъ не существовало похвальное слово Ломоносова, то сіе сочиненіе могло бы почесться между лучшими похвальными словами, кои въ честь преобразователя Россіи писаны были. По моему мнѣнію, Академія россійская можетъ его похвалить. но не увѣнчать“.

„Похвальное слово царю Іоанну IV-му, съ девизомъ: „Heureuse est cette nation, ou le flambeau de la sagesse ne s'éteigne jamais“, не имѣетъ въ себѣ тѣхъ свойствъ, которыя составляютъ истинный панегирикъ. Нѣтъ въ немъ ни нужнаго краснорѣчія, ни приличнаго слога, ни порядочнаго въ предложеніяхъ шествія, а менѣе еще того громкихъ и поразительныхъ описаній тѣмъ преславнымъ дѣяніямъ, коими россійскій государь отличился. Оно погрѣшаетъ часто и въ исторіи, и въ самой грамматикѣ, а по симъ и другимъ причинамъ и увѣнчано быть не заслуживаетъ“.

„Трагедія *Ржевской* недостаточна во всѣхъ частяхъ драматическаго искусства; связь ея прочна; распоряженіе явленій безпорядочно и принужденно; характеры лицъ не наблюдены; повторенія безчисленныя, и наконецъ — увѣнчанное злодѣйство. Нѣкоторые хорошіе стихи хотя дѣлаютъ честь сочини-

телю, но всей трагедіи не доставляютъ похвалы, ниже посредственной".

Изъ приведеннаго нами письма Нартова къ Хераскову видно, что Дмитревскому преимущественно, если не исключительно, принадлежатъ слѣдующія замѣчанія на трагедію Хераскова: *Раздѣленная Россія или Зареида:*

„Сія трагедія написана стихами чистыми, плавными, сладкогласными и во многихъ мѣстахъ сильными безъ надутливости: но въ шествіи и расположеніи ея находятся весьма ощутительные недостатки, изъ коихъ замѣтимъ здѣсь только главнѣйшіе:

„1-е. Искусство требуетъ, чтобы каждое явленіе вмѣщало въ себѣ особенное дѣйствованіе, соотвѣтствующее цѣлости трагедіи; чтобы каждое лицо, а особливо главное, входило и выходило на театръ съ ясными и несумнительными для зрителей причинами, а въ концѣ третьяго явленія перваго дѣйствія Зареида и Велисанъ отходятъ — куда? и зачѣмъ? неизвѣстно. По крайней мѣрѣ надлежало бы сказать, что отходятъ для совѣтовъ, и кончить явленіе горячѣе, или чѣмъ-нибудь соучастіе возбуждающимъ, а не простымъ словомъ *пойдемъ*, могущимъ произвесть разныя эпиграммы.

„2-е. Мельпомена почитаетъ великимъ порокомъ увѣдомлять зрителей о томъ, что впередъ будетъ. Она непремѣнно требуетъ, чтобъ дѣянія ея родились въ неожидаемой нечаянности и въ пораженіяхъ театральныхъ, именуемыхъ coups de théâtre, а не въ томъ, чтобы говорить въ жаркихъ явленіяхъ о селахъ, пещерахъ, дикихъ плодахъ и ключевыхъ водахъ. Несмотря на то, что все сіе изображено весьма хорошими стихами, но они здѣсь некстати, ибо производятъ вмѣсто пылкости ежели не пустоту, то по крайней мѣрѣ холодность и слабость. Слѣдственно, сочинитель сей трагедіи погрѣшаетъ противу сего правила, заставивъ, въ четвертомъ явленьи третьяго дѣйствія. Зареиду, Ростислава и Велисана, говорить о побѣгѣ и предувѣдомлять напередъ и весьма многословно о такомъ происшествіи, которое въ четвертомъ дѣйствіи должно случиться.

„3-е. Какъ въ концѣ третьяго, такъ и въ четвертомъ явленіяхъ третьяго дѣйствія, Ростиславъ, прячущійся напослѣдокъ въ комнаты княжны по совѣту Велисанову, кажется намъ заочно только героемъ, а здѣсь на самомъ дѣлѣ трусомъ,

малодушнымъ. Оттого-то онъ во всей трагедіи мало къ себѣ и жалости возбуждаетъ, что нигдѣ не выставленъ съ великостью княжеской души.

„4-е. Просьба Велисанова о позволеніи удалиться отъ свѣта, равномѣрно и черное одѣяніе, въ которомъ онъ является на театръ предъ Зарендою — для чего? чтобы поцѣловать ея руку и съ нею проститься, — никакъ не могутъ быть помѣщены въ трагедіи. Эпизодъ сей покажется зрителямъ весьма страненъ.

„5-е. Наконецъ необиновенно сказать можно, что трагедія сія, по своему катастрофу, едва ли достойна быть представленною на *ѳеатрѣ, яко на такомъ мѣстѣ, которое должно быть во всей строгости училищемъ добродѣтели и страшилищемъ порокамъ.* Ибо въ трагедіи сей *злодѣйство и наглость торжествуетъ, а невинность убита.* Изяславъ, желая удовлетворить буйственной страсти своей къ Зарендѣ, умерщвляетъ своею рукою несчастнаго Ростислава, бѣдной княжнѣ подаетъ причину прекратить жизнь свою изъ отчаянія. Мучитель ихъ нимало не раскаивается въ своемъ злодѣяніи. Не есть ли сіе во всей силѣ верхъ увѣнчаннаго беззаконія? *И что понесутъ въ сердцахъ своихъ домой честные и добродѣтель любящіе люди, увидя такое безчеловѣчное окончаніе трагедіи? Не почтутъ ли они ненаказанное и торжествующее мучительство больше наученіемъ мучительствовать, нежели наставленіемъ удаляться отъ лютостей?*

„Итакъ, ежели бы все расположеніе и шествіе трагедіи соотвѣтствовало гладкости и красотѣ стиховъ, какими она писана, то сочиненіе сіе могло бы по справедливости увѣнчано быть назначенною отъ Академіи наградою; но какъ вышеописанные недостатки препятствуютъ одобрить оное во всѣхъ частяхъ, того ради Академія удерживается отъ увѣнчанія его почестями. Однакожъ, признавая стихосложеніе сей трагедіи прекраснымъ, отдаетъ должную справедливость сочинителю оной, и предвидя въ немъ способность къ сему высокому роду творенія, надѣется, что нѣкогда со всею строгою истиною будетъ она имѣть удовольствіе видѣть труды его увѣнчанными".

Участвуя въ различныхъ предпріятіяхъ Россійской академіи, Дмитревскій былъ членомъ нѣсколькихъ комитетовъ и въ томъ числѣ комитета для изданія періодическихъ листковъ. На предложеніе президента доставить что-либо для предпринимаемаго

Академіею повременнаго изданія, Дмитревскій „объявилъ свое желаніе сочинить похвальное слово россійскимъ государямъ, которые отличными милостями, щедротами, благодѣяніями и подвигами своими наиболѣе споспѣшествовали возвышенію и *просвѣщенію* Россіи“.

Для академическаго празднества, по случаю обновленія дома Россійской академіи, Дмитревскій сочинилъ стихи и хоръ, которые и были пѣты пѣвчими.

По обычаю того времени, академическія празднества сопровождались похвальными рѣчами, прославлявшими знаменитыхъ людей, дѣйствовавшихъ на томъ или другомъ поприщѣ. Къ числу знаменитыхъ писателей, достойныхъ восхваленія, Академія относила и Сумарокова. Съ просьбою сочинить похвальное слово Сумарокову президентъ Академіи обратился къ Дмитревскому на томъ основаніи, что ему ближе, нежели другимъ, извѣстны дѣянія этого писателя, прославившаго себя своими драматическими твореніями. Дмитревскій весьма охотно принялъ возлагаемое на него порученіе и исполнилъ его къ общему удовольствію какъ своихъ сочленовъ, такъ и постороннихъ слушателей.

Рѣчь Дмитревскаго представляетъ собою чистѣйшій образецъ краснорѣчія временъ, давно минувшихъ. Не ораторскіе пріемы автора, которые произвели такое пріятное впечатлѣніе на его современниковъ и судей, а совершенно другая сторона заслуживаетъ нѣкотораго вниманія изслѣдователя. Въ рѣчи Дмитревскаго есть черты, подкрѣпляющія, въ большей или меньшей степени, то соображеніе, что авторъ похвальнаго слова Сумарокову и авторъ любопытнѣйшаго „Извѣстія“ о нашихъ писателяхъ, помѣщеннаго въ лейпцигскомъ журналѣ,— одно и то же лицо. Съ перваго взгляда бросается въ глаза не сходство, а различіе между лейпцигскимъ „Извѣстіемъ“ и похвальнымъ словомъ Сумарокову. Въ „Извѣстіи“ коротко и весьма мѣтко говорится о произведеніяхъ русскихъ писателей. Въ похвальномъ словѣ — непомѣрное разглагольствіе и напыщенность. Но таковы были времена и таковы были требованія отъ ораторской рѣчи, посвященной памяти „великаго мужа“ и назначенной для произнесенія въ торжественномъ собраніи „мужей“, хотя и не великихъ, но чрезвычайно наклонныхъ къ величавости и возвышенному тону. Еще одно обстоятельство. Русскаго подлинника „Извѣстія“ мы не знаемъ; оно до-

ступно намъ только въ нѣмецкомъ переводѣ, вслѣдствіе чего исчезли для насъ всѣ тѣ особенности, тѣ устарѣлыя слова и обороты и т. п., которые такъ рѣзко обозначились бы въ языкѣ подлинника. Несмотря на то, что въ одномъ случаѣ авторъ долженъ былъ во что бы то ни стало хвалить и хвалить, а въ другомъ — ожидали отъ него критическихъ отзывовъ, между взглядами, высказанными и въ томъ и въ другомъ произведеніи, — замѣчается нѣкоторое сходство.

Дмитревскій раздѣляетъ свою рѣчь на три части, и въ видѣ приступа предлагаетъ общую характеристику Сумарокова. Приступъ этотъ всего яснѣе показываетъ, какую цѣну можно придавать хвалебнымъ возгласамъ оратора, и въ чемъ заключаются его излюбленные пріемы:

„Прославлять мужей, или высокою мудростью, или превосходными подвигами, или отмѣнными дарованіями себя возвеличившихъ, есть дань благодарности, которую потомство достоинству ихъ воздавать долженствуетъ.

„Достойно и праведно прославляемъ и уважаемъ тѣхъ великихъ математиковъ, физиковъ, химиковъ и прочихъ отличившихся въ знаніяхъ мужей, кои острозорнымъ умомъ своимъ, проникнувъ въ сокровенныя чудеса природы, чрезъ свои глубокія умозрѣнія, вычисленія, испытанія, примѣчанія и опытности, расширили предѣлы всеобщихъ понятій, увеличили познаніе, усовершили науки и новое просвѣщеніе для насъ открыли.

„Но оставимъ ли безъ почитанія знаменитѣйшихъ стихотворцевъ, которые имѣли даръ премудро вымышлять, вымышленное преискусно описывать, описанное живо украшать, украшенное представлять безподобнымъ, совершеннымъ, и тѣмъ приводить души въ восторгъ и удивленіе? Пылкое ихъ воображеніе умѣло созидать новые міры, новыя души, невидимое творить очевиднымъ, небывалое существеннымъ, мертвое живымъ, вымышленное истиннымъ. Быстротечный ихъ умъ воспарялъ въ превыспреннія обители Божества, низлеталъ до преисподнихъ ада, низводилъ боговъ на землю, смертныхъ превращалъ въ боговъ; но всѣ сіи мудрыя иносказанія клонились единственно къ наставленію, наученію и просвѣщенію земнородныхъ. Свойство истинныхъ піитовъ возвышать души по-философски, а плѣнять и восхищать ихъ по-стихотворчески. Омиръ, Виргилій, Клопштокъ, Мильтонъ и другіе великіе піиты

не стяжали бы себѣ вѣчной славы, если бы удалились отъ сей преславной цѣли; но они навѣки останутся Промиѳеями, похитившими небесный огонь и размножившими оный по всей вселенной.

„О единомъ изъ преславныхъ стихотворцевъ намѣренъ и я занять вниманіе ваше, почтеннѣйшіе слушатели! Счастіемъ почту, если слово мое достойно будетъ и васъ, и того пресловутаго мужа, о которомъ говорить стану. Хвалить его не буду; онъ самъ себѣ похвала. Прославлять прославившагося, за скудостью моего витійства, также не смѣю; онъ превознесенъ не только въ отечествѣ нашемъ, но и во всей почти Европѣ. Сочиненія его по-французски переведены, академіями словесныхъ наукъ расхвалены, и самымъ остроумнымъ Вольтеромъ уважены. При семъ знаменитомъ собраніи осмѣлюсь только напомянуть о его превосходномъ достоинствѣ, о великихъ дарованіяхъ, коими онъ былъ преукрашенъ и преисполненъ. Природа, на отмѣнные дары впрочемъ скупая, обогатила его не только всѣми сокровищами остраго разума, пылкаго воображенія и нѣжныхъ чувствій, для стихотворца необходимо нужныхъ, но ущедрила его и тѣмъ высокимъ изобрѣтательнымъ умомъ, тѣмъ геніемъ, который родитъ совершенныя и неподражаемыя сочиненія, и который во всѣхъ произведеніяхъ сего мужа блистаетъ, плѣнитъ и восхищаетъ. Съ симъ-то врожденнымъ геніемъ, съ твердостью духа, со щитомъ своего ума и сердца, прошелъ онъ сквозь всѣ трудныя дебри стихотворства и превратилъ ихъ въ плодоносные вертограды; съ симъ-то геніемъ придавалъ онъ всѣмъ предметамъ, до которыхъ ни касался, приличную по свойству ихъ пріятность, красоту и благородство; умѣлъ проницать души и возбуждать въ нихъ жалость, страхъ, удивленіе и восторгъ. Зная человѣческое сердце, умѣлъ вскрывать сокровеннѣйшіе сгибы его, и всѣ въ немъ гнѣздящіяся страсти изображалъ приличными красками. Словомъ: онъ умѣлъ не только вѣрно описывать природу, но и украшать ее умѣлъ.

„Но кто сей рѣдкій и достойный мужъ? вопрошаютъ ваши взоры. Сумароковъ — любимецъ Аполлона, другъ и наперсникъ музъ, искусный созерцатель природы. Онъ первый воздвигъ россійской Мельпоменѣ и Таліи великолѣпный храмъ; жертвенникъ его украсилъ превосходными своими сочиненіями, и свѣтъ, геніемъ его во храмѣ возженный, разливается уже по

всему нашему отечеству. Грубое и темное невѣжество противъ воли своей покидаетъ прежнюю свою слѣпоту, шествуетъ охотно къ сему свѣту, плѣняется и восхищается утѣшительнымъ его сіяніемъ. Сумароковъ былъ первый изъ тѣхъ краснопѣвцевъ, кои сладкогласною мусикіею привлекли всѣхъ музъ въ Россію, помѣстили Геликонъ въ Петрополѣ, и живыя воды Ипокрены смѣсили съ прозрачными струями невскими. Онъ первый изъ тѣхъ рѣдкихъ піитовъ, кои, пылая гермесскимъ жаромъ, изслѣдовали въ точности всѣ пути и стези Парнасса, показали красоту его потомству, и славные примѣры подражанія оставили. Онъ — первый распространитель вкуса, прелестей и познаній стихотворческихъ въ Россіи; одинъ изъ превосходнѣйшихъ основателей нашей словесности; одинъ изъ достойнѣйшихъ знатоковъ силы, важности, красоты и правилъ сладкозвучнаго нашего языка; отецъ и учредитель правильныхъ россійскихъ зрѣлищъ; отецъ совершенной трагедіи и благоразумной комедіи; отецъ всякихъ дидактическихъ сочиненій, коихъ мы на нашемъ языкѣ до него не имѣли".

За этимъ витіеватымъ введеніемъ слѣдуютъ отзывы о произведеніяхъ Сумарокова, напоминающіе собою бѣглыя замѣтки русскаго путешественника, появившіяся въ лейпцигскомъ литературномъ журналѣ.

При всей сдержанности автора „Извѣстія" Сумароковъ называется *великимъ человѣкомъ:* dieser *grosser Mann* (во французскомъ переводѣ: ce *savant homme).* Въ похвальномъ словѣ онъ названъ *великимъ писателемъ для сердца.* Величіе его зиждится главнымъ образомъ на его трагедіяхъ:

Слава Софокла, Эврипида, Корнеля, а наипаче Расина и Вольтера, воспламеняла душу Сумарокова; онъ ищетъ заслужить между ими мѣсто въ храмѣ безсмертія. Уступитъ ли истинный россіянинъ иностранцу въ достоинствѣ или подвигахъ, когда въ виду имѣетъ честь отечества и свою собственную? Сумароковъ безъ робости ищетъ храма Мельпомены, но увы! онъ окруженъ дикимъ, густымъ, непроходимымъ лѣсомъ, исполненнымъ колючаго тернія, сквозь который ни одинъ россіянинъ никогда еще не проходилъ, и многіе разнонародные стихотворцы поранены бывъ острыми терновыми иглами, со стыдомъ возвращались. Трудность сія не устрашаетъ нашего героя; вооружась мечомъ остроумія, принявъ отъ сердца своего нить Аріадны, приближается смѣло къ непроходнымъ дебрямъ

и, не уклоняясь ни вправо, ни влѣво, просѣкаетъ новый и надежный для себя и соотчичей путь, ведущій прямо ко вратамъ храма. Мельпомена съ радостью и удивленіемъ встрѣчаетъ россійскаго піита, увѣнчаваетъ его вѣнцомъ славы, и адамантовымъ перомъ врѣзываетъ имя Сумарокова на жертвенникѣ своемъ между славнѣйшими піитами, а первую его трагедію *Хоревъ,* ей поднесенную, помѣщаетъ въ число незабвенныхъ сочиненій — по самой истинѣ незабвенныхъ!

Удивленія достойно то, что всѣ славные трагики имѣли въ искусствѣ своемъ хотя не превосходныхъ, однако хорошихъ предшественниковъ, отъ которыхъ могли получать нѣкоторое просвѣщеніе. Эсхилъ, Софоклъ и Эврипидъ имѣли путеводителемъ Тесписа; Корнелій, Расинъ и Вольтеръ имѣли уже наставниками своими Бенсерадовъ, Вуатюровъ, Саразеневъ и многихъ другихъ, а нашъ Сумароковъ имѣлъ путеводителемъ одного себя и свое сердце, и могъ сочинить во младыхъ лѣтахъ преславную трагедію — труднѣйшее и мудрѣйшее во всей словесности твореніе. Пусть безпристрастный читатель разсмотритъ *Хорева;* простое и незапутанное его содержаніе, естественное шествіе случаевъ, благоразумное расположеніе явленій, часъ отъ часу больше умножающаяся жалость, сила въ выраженіяхъ, важность въ уподобленіяхъ, превосходство въ мысляхъ, нѣжность въ любви, красота въ стихахъ, живое описаніе страстей, противоположности и внезапностя особливо пятаго дѣйствія, могущаго служить примѣромъ и образцомъ для всѣхъ наилучшихъ трагедій, удивятъ непремѣнно. Пусть читатель во все сіе вникнетъ и переселится мыслію въ 48 г. прошедшаго вѣка, въ коемъ трагедія сія была сочинена, и вкусъ, конечно, не такъ былъ изощренъ, какъ нынѣ; пусть читатель все сіе изслѣдуетъ, то безъ сомнѣнія воскликнетъ въ честь Сумарокова: се превосходный основатель драматическаго искусства; се остроумный отецъ нашей трагедіи!

Но мы возымѣемъ несравненно больше почитанія и уваженія къ достоинствамъ Сумарокова, когда къ прекрасной трагедіи *Хоревъ* присовокупимъ еще восемь другихъ преславныхъ трагедій, которыя, разумѣется, не всѣ преимуществами равны, но которыя различествуютъ, можетъ быть, между собою меньше, чѣмъ различествуетъ золото отъ чистѣйшаго серебра".

Относительное достоинство трагедій Сумарокова опредѣляется одинаковымъ образомъ и въ „Извѣстіи" и въ похвальномъ словѣ.

Сдержанный отзывъ „Извѣстія“ о героическихъ операхъ Сумарокова сильно прикрашенъ въ похвальномъ словѣ.

Seine beiden heroischen Opern, nämlich *Cephalus,* und *Procris* und *Alceste* sind auch nicht ohne Verdienst.

Les deux opéra héroïques, savoir *Cephalus* et *Procris* et *Alceste* ne sont pas sans mérite.

„Двѣ трагическія оперы *Альцеста, Цефалъ* и *Прокрисъ*, прекраснымъ стихотворствомъ усѣянныя, и поражающими явленіями обогащенныя, двору и публикѣ во многократныхъ представленіяхъ удовольствіе приносившія, вѣнчаютъ Сумарокова новою славою: и въ сихъ небольшихъ твореніяхъ явилъ онъ въ себѣ и превосходнаго Метастазія, и славнаго Кинольта. Превосходный геній во всякомъ родѣ сочиненій превосходенъ и никогда себя не умаляетъ.“

Похвальное слово Сумарокову, написанное Дмитревскимъ, Академія признала „весьма удовлетворительнымъ какъ по чистотѣ слога, такъ и по содержащимся въ немъ, весьма искусно обработаннымъ предметамъ и мыслямъ“, и, отдавая справедливость усердію Дмитревскаго къ отечественной словесности и ревностному соучастію въ трудахъ Россійской академіи, постановила выдать ему „за сей особенный и для словесности нашей полезный трудъ“ триста рублей, и прочесть эту рѣчь въ предстоящемъ торжественномъ собраніи Академіи. Вслѣдствіе такого постановленія, похвальное слово Сумарокову было читано въ торжественномъ собраніи россійской Академіи, 17 декабря 1807 года, и „все собраніе, по выслушаніи сего слова, изъявило сочинителю онаго особенное свое удовольствіе“.

Сухомлиновъ.

Сумароковъ, „сѣверный“ Расинъ.

Трагедія Сумарокова возникла вполнѣ на почвѣ ложноклассической, размѣренной, чрезвычайно хитро придуманной и механической трагедіи французовъ. Эта французская трагедія имѣетъ такое же отношеніе къ древней греческой трагедіи, какое Буало, Баттё и Логарпъ, теоретики ея, имѣли къ Аристотелю, исковерканному ими. Аристотелева теорія трагедіи, основанная на великихъ сценическихъ явленіяхъ

древней трагедіи, стоитъ неизмѣримо выше ихъ бѣдной теоріи. Древній театръ имѣлъ такое полное значеніе для всей греческой жизни, съ которою тѣсно былъ слитъ, что ни одинъ новый театръ не можетъ похвалиться подобнымъ. Развѣ англійская драма Шекспира подходитъ къ нему нѣкоторыми сторонами своими. Въ древней греческой жизни было такое глубокое всемірно-человѣческое содержаніе, что греческое искусство, прекрасное воспроизведеніе этой жизни, сохранило въ вѣчныхъ типахъ своихъ обаятельные, но недосягаемые образцы для насъ. Оттого на греческой сценѣ могли быть представляемы миѳы цѣлаго человѣчества; миѳы, которые и теперь заставляютъ сердце биться въ груди, какъ напр., миѳъ о Прометеѣ, такъ исполински развитый въ титаническомъ созданіи Эсхила. Драма грековъ была изображеніемъ широкой исторической жизни. Родная дочь греческаго эпоса, въ которомъ сохранились всѣ народныя, всѣ племенныя преданія грековъ, она постоянно представляла ихъ живыми предъ народомъ. Она была всегда художественно-понятною исторіею прошлаго и вѣрною изобразительницею настоящаго. Тѣсно связанная съ религіозными учрежденіями, греческая драма была и государственнмыъ учрежденіемъ, какъ это видимъ мы въ Аѳинахъ. Она была такъ же необходима въ Греціи, какъ Ареопагъ. И что за великолѣпная внѣшняя обстановка была у этой греческой драмы!... Археологи съ любовью говорятъ о роскоши древней сцены. Съ заднихъ мраморныхъ скамеекъ аѳинскаго театра можно было видѣть Эгейское море подъ яркимъ солнцемъ Эллады; на этомъ морѣ, въ голубомъ прозрачномъ воздухѣ, передъ глазами аѳинскихъ зрителей, плавали острова, полные историческихъ воспоминаній, и виднѣлся заливъ, на которомъ только что совершилася національная побѣда надъ персами; надъ театромъ возвышался акрополь аѳинскій съ блестящими колоннами Партенона и другихъ храмовъ. На такой только театръ поэтъ могъ призвать цѣлый хоръ пятидесяти нимѳъ Океанидъ, дочерей сѣдого океана, до которыхъ, въ подводную глубину ихъ жилищъ, долетѣлъ страшный стонъ Прометея и ужасный звукъ молота, кующаго цѣпи страдальца. И съ грустною пѣснью состраданія прилетѣли безсмертныя дѣвы на воздушныхъ коняхъ своихъ къ Прометею. Только на такомъ театрѣ могъ изобразить трагикъ цѣлый народъ греческій, какъ Эсхилъ въ „Персахъ“, или исполинскіе образцы и трагическую судьбу

Эдипа и бѣшенаго Аякса, въ которыхъ было много общаго, по художественной отдѣлкѣ, съ группою Лаокоона и другими великими созданіями греческой скульптуры.

Ничего этого, разумѣется, не было въ трагедіи французовъ, а слѣдовательно не могло быть и у Сумарокова. Французская сцена заимствовала отъ греческой героевъ, которые необходимо должны были дѣйствовать на ней, но греческіе герои были люди, а герои новой трагедіи были такъ далеки отъ жизни дѣйствительной, что страсти ихъ, слова, поступки, движенія казались совершенно условными и недѣйствительными. Корнель, на основаніи своихъ трагедій, написалъ правила французской драмы и имъ слѣдовали всѣ безъ противорѣчія. Онъ старался смягчить въ нихъ все, что было естественно на греческомъ театрѣ и что казалось ему преувеличеннымъ, но отъ общаго тона греческой драмы отказаться не могъ. Потому его трагическія лица становились на ходули, котурна была имъ необходима. Фантастическій элементъ, вытекавшій изъ религіозныхъ вѣрованій грековъ, исчезъ въ французской трагедіи. Она сдѣлалась ровною, гладкою, вѣрнымъ изображеніемъ чопорнаго общества маркизъ и дюшессъ, но поэзіи и жизни въ ней не было. Французскіе трагики очень много хлопотали о правдоподобномъ (vraisemblable) и ему жертвовали истиной. Для этого мнимаго правдоподобія они утвердили правило знаменитыхъ трехъ единствъ, conditio sine qua non ложно-классической трагедіи,— правило, неизвѣстное Аристотелю, потому что греческая сцена была свободна отъ этихъ ухищреній. Любопытны хитрости французскихъ трагиковъ о распредѣленіи времени въ трагедіи: какое событіе должно было совершиться во время антракта для того, чтобы дѣйствіе не заключало въ себѣ ни минуты болѣе времени того, что происходитъ на сценѣ. Цѣль трагедіи, согласно ученію Корнеля, была не изображеніе жизни и дѣйствительности, а *героическаго дѣйствія,* способнаго возбудить въ зрителяхъ ужасъ и состраданіе. Возбуждать ужасъ и состраданіе было необходимымъ правиломъ такой трагедіи — règle qui est de rigueur. Она должна была заключать въ себѣ и нравственный урокъ; но здѣсь трагики впадали въ довольно запутанную дилемму: или торжествуетъ порокъ, и страдаетъ добродѣтель,— тогда зритель не видитъ морали въ пьесѣ, а трагедія сохраняетъ свой характеръ; или порокъ наказанъ, и добродѣтель возвели-

чена: тогда зритель доволенъ, получивъ нравственный урокъ, но зато трагедія исчезаетъ; она оканчивается счастливо, радостью, слѣдовательно переходитъ въ комедію. Все это было опредѣлено, вымѣрено и разсказано подробно французскими теоретиками, повторяя которыхъ, Сумароковъ въ своей „эпистолѣ о стихотворствѣ“ говоритъ:

Трагедія намъ плачъ и горесть представляетъ...
....Не тщись глаза и слухъ различіемъ прельстить,
И бытіе трехъ лѣтъ мнѣ въ три часа вмѣстить:
Старайся мнѣ въ игрѣ часы часами мѣрить;
Что бъ я, забывшися, возмогъ себя повѣрить;
Что будь то не игра то дѣйствіе твое,
Но самое тогда случившись бытіе.
. . . .
Не сдѣлай трудности и мѣстомъ мнѣ своимъ,
Что бъ мнѣ театръ твой зря имѣючи за Римъ,
Не полетѣть въ Москву, а изъ Москвы къ Пекину;
Всмотряся въ Римъ, я Римъ такъ скоро не покину.

Нельзя, слѣдовательно, обвинять Сумарокова въ томъ, что его трагедія не имѣетъ въ себѣ жизни и дѣйствія. Онъ не могъ отбросить тогда отъ себя вліянія французской литературы, этого блестящаго выраженія блестящаго двора Людовика XIV, которому подражала и къ которому стремилась, какъ къ идеалу, вся просвѣщенная тогда Европа. Были и свои достоинства въ этой классической трагедіи французовъ. Лучшіе трагики французскіе умѣли во многихъ своихъ произведеніяхъ представить высокую идеализацію характеровъ и страстей. У многихъ изъ нихъ психологическій анализъ сердца и страсти веденъ съ особеннымъ совершенствомъ. Все дѣйствіе трагедіи лежитъ на развитіи страсти въ главномъ характерѣ, и потому часто вся судьба пьесы падаетъ на главнаго исполнителя. Простота дѣйствія, привлекающая съ перваго раза, и особенно прелесть стиха, достигшаго у Расина высокаго поэтическаго достоинства, выработаннаго до того, что онъ кажется роскошной игрушкой, принадлежатъ также къ достоинствамъ французской сцены. Этимъ обаяніямъ нельзя было не поддаться, когда Франція была законодательницею вкуса для всего образованнаго міра. По ту сторону пролива была болѣе богатая жизнь въ драмѣ, жизнь широкая, дѣйстви-

тельная, страстная, полная глубокаго юмора, гдѣ страшныя проклятія короля Лира смѣнялись ѣдкими насмѣшками шута, гдѣ дикія рѣчи леди Макбетъ прикрывались веселыми выходками привратника, но Шекспиръ на ареопагѣ вкуса былъ признанъ грубымъ и непросвѣщеннымъ дикаремъ, хотя Сумароковъ чрезъ французскую реторту и перенесъ къ намъ „Гамлета“. Но что это за Гамлетъ! Только въ 1767 году явилась умная критика Лессинга, и началась открытая борьба съ французскимъ вліяніемъ въ литературѣ.

Мы не станемъ подробно указывать всѣ тѣ мѣста, которыя взяты Сумароковымъ и переведены изъ Корнеля, Расина, Вольтера. Ограничимся болѣе подробнымъ разборомъ первой трагедіи Сумарокова „Хоревъ“ (1747) какъ образца для последующихъ, и скажемъ нѣсколько словъ о другихъ.

Дѣйствіе „Хорева“ происходитъ въ Кіевѣ, въ княжескомъ домѣ, въ баснословныя времена Кія. Повидимому сцена на Руси, и дѣйствительно, въ то время, трагедію Сумарокова считали русскою, взятою изъ нашей исторіи. Тогда обращеніе къ такимъ отдаленнымъ и невѣрнымъ древностямъ, какъ тѣ, въ которыя развивается дѣйствіе трагедіи, было похвальнымъ. О русской исторіи были очень темныя понятія. Главнымъ источникомъ ея былъ „Синопсисъ“ Гизеля, а о памятникахъ нашей исторіи, лѣтописяхъ, и помину не было. Только настоящее время начало сознавать отдаленное прошлое нашего отечества, а тогда чѣмъ отдаленнѣе была эпоха, чѣмъ неопредѣленнѣе бытъ ея и нравы, тѣмъ, по предписаніямъ условій теоріи, легче было поэту работать и создавать какіе угодно характеры. Объ исторической вѣрности, о правильномъ изображеніи данной эпохи нечего было и думать. Поэтому мы мало имѣемъ права упрекать Сумарокова за то, что лица его трагедіи не принадлежатъ никакому времени и никакому народу. У Расина было тоже. Переименуйте Тезея, Британника, Полиника какъ угодно, перенесите сцену изъ Рима въ Египетъ, изъ Аѳинъ въ Индію и вы нисколько не нарушите условій трагедіи Расина. Тутъ дѣло шло только о внутреннемъ развитіи человѣка, о коллизіяхъ трагическихъ, особенно долга и чувства — этомъ ржавомъ винтѣ ложно-классической трагедіи. Требовать нравовъ эпохи изображаемой, чтобъ Неронъ былъ Нерономъ, Эдипъ — Эдипомъ, была неумѣстная тогда роскошь.

Въ *первомъ* актѣ требовалось, по правиламъ трагической теоріи, изложить положеніе дѣйствующихъ лицъ и обозначить будущую судьбу ихъ. Здѣсь знакомимся мы съ Оснельдою, дочерью прежняго кіевскаго владѣтеля Завлоха, которая, послѣ пораженія отца своего и овладѣнія городомъ его Кіевомъ, осталась во власти побѣдителя — Кія. Дѣйствіе открывается тѣмъ, что Завлохъ подступилъ къ городу съ войскомъ, и Кій хочетъ освободить свою плѣнницу и выдать ее отцу. Оснельда и желаетъ и не желаетъ этой свободы. Въ напыщенномъ діалогѣ она повѣряетъ мамкѣ своей Астрадѣ, имѣющей въ трагедіи значеніе наперсницы, тайну своего сердца, любовь къ молодому брату врага своего рода — Хореву. Она разсказываетъ борьбу въ душѣ своей, борьбу между долгомъ и любовью. Это первая трагическая коллизія. Является Хоревъ и она открываетъ ему свою преступную любовь. Въ груди Хорева та же борьба: онъ страстно любитъ Оснельду, а братъ и государь его посылаетъ сражаться съ отцомъ ея. Во *второмъ* актѣ, гдѣ начинается собственно уже дѣйствіе трагедіи, Стальверхъ, бояринъ и наперсникъ Кія, вливаетъ въ душу его подозрѣнія насчетъ Хорева, разсказывая о любви его къ Оснельдѣ. Хоревъ уговариваетъ брата на миръ и на прекращеніе войны, съ которой борется его сердце, но наконецъ, убѣжденный сознаніемъ долга, идетъ къ войску. Оснельдѣ повѣряетъ онъ внутреннюю борьбу свою, говоритъ ей, съ какимъ тяжелымъ чувствомъ идетъ противъ отца ея. Въ *третьемъ* актѣ Оснельда получаетъ письмо отъ отца, которымъ онъ запрещаетъ ей любить Хорева, и въ отчаяніи хочетъ лишить себя жизни, но Астрада удерживаетъ занесенный кинжалъ. Приходитъ Хоревъ и узнаетъ о содержаніи письма. Въ разговорѣ съ Оснельдою онъ опять разсказываетъ борьбу свою, но долгъ одолѣваетъ, и, когда наперсникъ его приходитъ съ вѣстью о начавшемся подъ стѣнами Кіева сраженіи, онъ спѣшитъ, скрѣпя сердце, къ оружію. *Четвертый* актъ открывается побѣдами Хорева надъ Завлохомъ, и Кій уже вѣритъ въ правоту своего брата, какъ вдругъ является Стальверхъ съ донесеніемъ о томъ, что Велькаръ, наперсникъ Хорева, освободилъ именемъ Кія изъ темницы плѣннаго и послалъ его съ письмомъ Оснельды во вражескій станъ. Призванный плѣнникъ подтверждаетъ это обстоятельство, говоря, что княжна велѣла ему объявить отцу ея, что она надѣется взойти

на кіевскій тронъ. Кій рѣшается отравить Оснельду и велитъ надѣть на нее оковы. Напрасно призванная плѣнница, осыпая упреками Кія, старается оправдать и защитить передъ нимъ брата его. Кій не вѣритъ и отсылаетъ ее въ темницу, велитъ Стальверху подать ей кубокъ съ ядомъ. Въ *пятомъ* актѣ должна быть разрѣшена завязка трагедіи и рѣшена судьба всѣхъ дѣйствующихъ лицъ. Дѣйствіе послѣ монолога Кія открывается приходомъ наперсника Хорева съ мечомъ плѣннаго Завлоха. Кій вѣритъ наконецъ невинности брата, спѣшитъ послать къ Оснельдѣ и поздравить ее невѣстою княжескою, но посланный застаетъ ее уже мертвою. Между тѣмъ является Хоревъ съ Завлохомъ, который соглашается на бракъ своей дочери съ Хоревомъ, но вдругъ приносится извѣстіе о самоубійствѣ Стальверха. Кій долженъ разсказать о смерти Оснельды, и Хоревъ, послѣ длинныхъ тирадъ, закалывается. Смертью его оканчивается трагедія, какъ можно было догадаться сначала.

Разсказывая это содержаніе „Хорева", мы старались показать дѣйствіе въ этой трагедіи, но дѣйствія собственно въ ложноклассической трагедіи не было. Поэты выѣзжали на длинныхъ, напыщенныхъ тирадахъ дѣйствующихъ лицъ, на монологахъ, гдѣ герои откровенно разсказывали всѣмъ, что совершилось внутри души ихъ и наконецъ на длинныхъ разсказахъ наперсниковъ, объявлявшихъ зрителямъ о томъ, что совершилось за сценою, передававшихъ побудительныя причины дѣйствія въ присутствіи своихъ героевъ. Самую жизнь классическіе поэты какъ будто боялись вывести на сцену. Не говоря о неумѣстности длинныхъ рѣчей и тирадъ, когда герой и героиня въ самую трудную минуту жизни стараются выражаться какъ можно краснорѣчивѣе, не говоря о томъ, что вездѣ эти рѣчи не соотвѣтствуютъ историческому смыслу, напр. Оснельда (дѣйств. III, явл. 2.), говоря о любви своей, противной долгу, выражается такъ:

> А свѣтъ, превратный свѣтъ того не разсуждаетъ,
> Не праведнымъ судомъ, но злобой осуждаетъ,

забывая, что такія рѣчи не свойственны женщинамъ вѣка Кія, Щека и Хорева; надобно замѣтить, что въ этихъ рѣчахъ выражались понятія XVIII вѣка. Потому трагедіи этого вѣка имѣютъ историческое значеніе для современнаго имъ общества.

Въ нихъ выражается одна изъ любопытнѣйшихъ сторонъ жизни общества, потому что поэты свой взглядъ современный переносили въ трагедію, напр. странное понятіе о долгѣ въ трагедіи Сумарокова „Вышеславъ". И вообще понятія о нравственности въ этихъ трагедіяхъ кажутся извращенными, потому что далеко не похожи на наши. Планъ этихъ трагедій былъ довольно плохъ, потому что о дѣйствіи не заботились. Въ „Синавѣ и Труворѣ" Гостомыслъ, который борется съ любовью своей дочери къ Трувору, совершенно необдуманно два раза оставляетъ ее наединѣ съ нимъ, а это вовсе не входитъ въ расчетъ его и совершенно противорѣчитъ его планамъ. Любовь была главною пружиною дѣйствія въ трагедіи, а такъ какъ въ обществѣ эта любовь не могла быть развита до драматизма, то всѣ трагедіи, а особенно русскія подражанія, являются намъ бѣдными содержаніемъ, вялыми и скучными. Много зависѣло тогда отъ исполнителей, отъ актеровъ, которые поневолѣ должны были быть декламаторами; поэтому вѣроятно успѣху Сумароковскихъ трагедій помогалъ Дмитревскій, и поэтъ часто слушался его. Извѣстность Дмитревскаго началась съ „Хорева".

Гриммъ, другъ энциклопедистовъ, въ одномъ мѣстѣ своей остроумной переписки говоритъ, что въ XVIII вѣкѣ, изъ всѣхъ произведеній человѣческаго разума, трагедія требовала меньше всего таланта и воображенія. И это совершенно справедливо. Образцы существовали. Содержаніе одно и то же, большею частью любовь; стоило только присѣсть поэту — и трагедія готова. Всѣ трагедіи поэтому похожи одна на другую и изобиліе ихъ такъ велико, что очень порядочную библіотеку можно составить изъ однихъ трагедій. У насъ также было много трагедій въ прошломъ вѣкѣ и своихъ, и переводныхъ, и это неразработанное поле русской литературы, въ которомъ, безъ сомнѣнія, скрывается нѣсколько любопытныхъ фактовъ для исторіи ея, ждетъ своего воздѣлывателя.

Сумароковъ строго держался классическихъ образцовъ своихъ. Расинъ былъ его идеаломъ, дальше котораго онъ не шелъ, и которымъ хотѣлъ быть на русской сценѣ. Но сущность содержанія трагедій Расиновыхъ была недоступна для Сумарокова, а по недостатку таланта онъ не могъ создать тѣхъ прекрасныхъ женскихъ типовъ, которые составляютъ славу Расина. Эти типы завѣщаны были Расину древностью; тутъ

была связь историческая, несмотря на поблѣднѣвшія нѣсколько черты, а у Сумарокова этого не могло быть.

Вторая трагедія Сумарокова была „Гамлетъ", появившаяся въ 1748 году, а игранная въ 1750 году. Это темное, отдаленное и извращенное преданіе о датскомъ принцѣ Шекспира. Здѣсь у каждаго дѣйствующаго лица есть наперсникъ или наперсница, а у Офеліи даже мамка. Элементъ фантастическій, который придаетъ такую роскошную жизнь великому созданію англійскаго трагика, отброшенъ совершенно, согласно французской теоріи, по которой чудесное есть достояніе эпопеи, а никакъ не трагедіи. Третья трагедія „Синавъ и Труворъ", одна изъ любимѣйшихъ публикою трагедій Сумарокова и часто даваемая на сценѣ, по свидѣтельству „Драматическаго словаря", играна была въ 1750 году, а напечатана въ 1751 году. Она изъ баснословныхъ временъ Новгорода, и весь интересъ заключается въ страсти двухъ братьевъ къ Ильменѣ, дочери Гостомысла. Четвертая трагедія — „Аристона", изъ временъ Кира, явилась въ одно время съ „Синавомъ и Труворомъ". Пятая — „Семира", изъ временъ Олега, играна была въ концѣ 1751 года. „Драматическій словарь" говоритъ о ней: „красота стиховъ и иройскіе характеры достойны уваженія и безсмертія автора" (стран. 124). Шестая — „Ярополкъ и Димиза", играна была въ первый разъ въ 1758 году. Здѣсь замѣчательны имена любимца и намѣстника Ярополка, составленныя Сумароковымъ, желавшимъ можетъ быть русскихъ чертъ въ трагедіи: *Крѣпостатъ* и *Силотѣлъ*, но въ характерахъ ихъ нѣтъ ничего особенно русскаго. Седьмая — „Вышеславъ", представленная въ 1768 году, изъ языческихъ временъ Новгорода. Восьмая трагедія Сумарокова, изъ историческихъ временъ, уже нѣсколько близкихъ къ намъ — „Димитрій Самозванецъ". Она представлена была въ первый разъ въ 1771 году. Но, несмотря на историческое основаніе, она похожа на прежнія трагедіи Сумарокова. Онъ ввелъ сюда эпизодъ, неизвѣстный историкамъ: дикую любовь Самозванца къ Ксеніи, дочери Шуйскаго, и выставилъ его самымъ страшнымъ трагическимъ злодѣемъ, въ сущности довольно смѣшнымъ, потому что онъ всѣмъ и на каждомъ шагу твердитъ о своихъ злодѣяніяхъ:

Зла фурія во мнѣ смятенно сердце гложетъ,
Злодѣйская душа спокойна быть не можетъ.

Очень спокойно и не скрываясь, объявляетъ онъ своему наперснику, что хочетъ отравить жену свою:

> Я къ ужасу привыкъ, злодѣйствомъ разъяренъ,
> Наполненъ варварствомъ и кровью обагренъ.

Въ монологѣ, въ концѣ второго дѣйствія, когда Самозванецъ остается одинъ съ своею совѣстью, эта совѣсть подымается тяжелымъ укоромъ въ душѣ его. Сумароковъ умѣлъ передать драматическую истину положенія Самозванца лучше, нежели неестественный, мелодраматическій характеръ его. То же самое можно сказать и о монологѣ въ началѣ 5-го дѣйствія. Самозванецъ представленъ грубымъ и дикимъ злодѣемъ; въ немъ не замѣтно ни малѣйшей хитрости, которою отличался историческій самозванецъ. Какая разница между этимъ неестественнымъ героемъ Сумарокова и Ричардомъ III-мъ напр.! — Послѣдняя трагедія Сумарокова, представленная въ 1774 году, была „Мстиславъ". Дѣйствіе происходитъ въ Тмутаракани, и историческаго въ ней нѣтъ ничего.

Эти классическія трагедіи Сумарокова въ свое время считались образцами, и Херасковъ и Княжнинъ склонялись передъ авторитетомъ нашего поэта. Онъ былъ ихъ учителемъ въ дѣлѣ трагедіи. Онѣ имѣютъ историческое значеніе въ нашей литературѣ, и историку ея нельзя пройти ихъ молчаніемъ. На нихъ отразилось вліяніе вѣка, и стать выше существовавшей тогда теоріи онѣ не могли.

Что касается до трагедій Сумарокова, по отношенію ихъ къ французскимъ образцамъ его, то, сравнивая тѣ и другія, мы легко увидимъ, какъ дѣтски-жалки, какъ ничтожны попытки Сумарокова создать лица, характеры, положенія, содержаніе трагедіи. Его пьесы представляютъ только внѣшній видъ трагедіи, сохраняя на первый разъ ея условія. Вы видите, что пьеса раздѣлена на пять актовъ, что выходятъ герои, говорятъ длинныя напыщенныя рѣчи, спорятъ и шумятъ, и убиваютъ другъ друга и самихъ себя. Вся внѣшняя форма соблюдена удивительнымъ образомъ, но какое бѣдное содержаніе входитъ въ эту чужую, выработанную чужими усиліями, форму. Здѣсь содержаніе оказывается несостоятельнымъ передъ формою, что бываетъ довольно рѣдко въ искусствѣ. Лица трагедій Сумарокова похожи на маріонетокъ, водимыхъ за проволоку рукою ребенка. Мы не знаемъ, зачѣмъ они дѣйствуютъ.

зачѣмъ выходятъ на сцену, зачѣмъ говорятъ и хлопочутъ на сценѣ. Ни одного правильнаго повода къ дѣйствію, ни одного исторически-созданнаго характера, и, возникая подобно тѣнямъ волшебнаго фонаря, они исчезаютъ въ глазахъ нашихъ, какъ тѣни безъ жизни, хотя съ яркими красками. Но виноватъ ли Сумароковъ въ пустотѣ драматическихъ лицъ своихъ, въ этомъ мишурномъ блескѣ, прикрывающемъ страшную бѣдность? Могла ли жизнь, окружавшая поэта, создать типы могучихъ характеровъ, полныхъ исторической правды и дѣйствительности? Нѣтъ, трагедія Сумарокова — раскрашенная яркими красками, но жалкая литографія съ болѣе достойнаго оригинала. Въ классической трагедіи Корнеля и Расина вы видите, какъ вѣковая жизнь историческая подымается передъ вами въ рельефныхъ и полныхъ внутренняго содержанія лицахъ. Вы слышите заглушенныя рыданія страсти древней женщины, величавой, какъ античная статуя, и вы дѣлаетесь участникомъ древней жизни, понимаете ее. Передъ вами выходитъ римская дѣвушка, брошенная въ коллизію между долгомъ къ вѣчному городу и страстью къ альбанскому юношѣ, врагу ея отечества, и эта борьба, понятная и дѣйствительная, будитъ въ душѣ вашей историческія воспоминанія. Суровый рыцарь Сидъ мститъ за отца своего и женится на дочери убитаго врага; и условія средневѣковаго быта воплощаются въ лица, созданныя французскимъ трагикомъ. Дѣйствующія же лица трагедій Сумарокова не принадлежали никакой странѣ, никакому народу. Ни историческаго, ни жизненнаго содержанія въ нихъ не было никакого, и ко всѣмъ трагедіямъ Сумарокова легко можно поставить эпиграфомъ извѣщеніе, находящееся при его трагедіи „Мстиславъ“: „дѣйствіе происходитъ въ Тмутаракани!“

Буличъ.

Трагедіи Сумарокова.

Лучшими трагедіями Сумарокова у современниковъ считались: „Хоревъ“, „Синавъ и Труворъ“, „Семира“, „Дмитрій Самозванецъ“ и „Мстиславъ“. Сюжетъ „Хорева“ взятъ изъ баснословныхъ временъ Кіева. Русскій князь Кій разбилъ кіевскаго князя, Завлоха, овладѣлъ Кіевомъ и взялъ въ плѣнъ дочь Завлоха, Оснельду. Но спустя 16 лѣтъ, побѣжденный

Завлохъ, собравъ войско, подступилъ къ Кіеву и требуетъ выдачи Оснельды. Кій согласенъ выдать ему Оснельду; но Оснельда полюбила брата Кія, Хорева, который также любитъ ее взаимно. Мамка Астрада говоритъ Оснельдѣ:

«Княжна! сей день тебѣ свободу обѣщаетъ,
Въ послѣднія тебя здѣсь солнце освѣщаетъ.
Завлохъ, родитель твой, пришелъ ко граду днесь,
И вооружаются ко оборонѣ здѣсь.
Ужъ носится молва по здѣшнему народу,
Что Кій страшася бѣдствъ, даетъ тебѣ свободу».

На это Оснельда отвѣчаетъ Астрадѣ:

«О день, когда-то такъ, день радости и слезъ!
Щедрота поздняя разгнѣванныхъ небесъ,
Смѣшенна съ казнію и лютою напастью!
Чрезъ пущую бѣду отверзся путь ко щастью.
Астрада, мнѣ уже свободы не видать,
Я здѣсь осуждена подъ стражею страдать».

Оснельда объявляетъ ей, что она любитъ Хорева:

Въ печальной сей странѣ
О томъ ли помышлять Оснельдѣ надлежало?
Но ахъ, вошло во грудь сіе змѣино жало!
Ты сказывала мнѣ отцово житіе,
И многажды при томъ плачевно бытіе,
Какъ смерть голодная народы пожирала,
И слава многихъ лѣтъ въ одну минуту пала.
Благополучный Кій побѣду одержалъ,
Родитель мой тогда въ пустыни убѣжалъ.
. . . .
А я, въ плѣненіе сіе низвергшись году,
Не помню ни отца, ни матери, ни роду;
Однако кровь во мнѣ во всѣ шестнадцать лѣтъ,
Какъ помнить я могу, отмщенье вопіетъ.
Я сказанное мнѣ плачевно время вижу,
И рода моего убійцу ненавижу.
Но ахъ! Хоревъ въ тѣ дни хотя младенецъ былъ,
Онъ Кію братъ, увы... а мнѣ, Астрада, милъ».

О любви Хорева доноситъ Кію бояринъ Стальверхъ, возбуждая въ Кіѣ подозрѣніе насчетъ вѣрности Хорева. Кій призываетъ Хорева и говоритъ ему:

«Прпмай оружіе, се долгъ тебя зоветъ,
И слава на поляхъ тебя съ побѣдой ждетъ,
Котора много разъ вѣнцы тебѣ сплетала,
Когда твоя рука въ народы смерть метала.
Вели въ трубы гласить, и на враговъ возстань,
Кинь въ вѣтры знамена и псходи на брань.
Ступай и побѣди и возвратися славно,
Какъ съ скиѳскія войны подъ лаврами недавно.

Но Хоревъ старается отклонить Кія отъ сраженія, указывая на тѣ страшныя бѣдствія, какія производитъ война:

«Наукѣ бранной ты Хорева самъ училъ,
Я имя славное тобою получилъ.
И ты пять лѣтъ мнѣ самъ свидѣтель былъ вседневно,
Страшился ль я когда враговъ во время гнѣвно.
Какъ сталъ ты немощенъ, я твой намѣстникъ сталъ.
И воинствомъ уже я самъ повелѣвалъ.
Въ трудахъ и подвигахъ возросъ и укрѣпился,
И безпокойствовать безскучно научился.
Но сколько воиновъ смерть алчна пожрала?
Возбудитъ ли вдовамъ супруговъ ихъ хвала,
Что въ мужествѣ своемъ съ мечьми въ рукахъ заснули,
И трупы ихъ въ крови противничей тонули?
Колико въ снѣдь звѣрямъ отцовъ, супруговъ, чадъ
Повержено мечемъ? колико душъ взялъ адъ?
Когда на жертву насъ злой смерти долгъ приноситъ,
Помремъ; но жертвы сей теперь она не проситъ.
Когда народъ спасти не можно безъ нея,
Мы въ пропасть снидемъ всѣ, и первый сниду я;
Но нынѣ страха нѣтъ народу и коронѣ,
А мечъ дается намъ лишь только къ оборонѣ».

Но Кій не вѣритъ Хореву и говоритъ ему:

«Нѣтъ князь, нейти на брань не ту вину имѣешь,
Что ты о воинствѣ печешься и жалѣешь.
Твою я вижу мысль и чту въ умѣ твоемъ,
О чемъ ты сѣтуешь въ смятеніи своемъ:
Ты хочешъ, чтобъ княжна свободу воспріяла».

Кій заставляетъ Хорева сражаться съ Завлохомъ, а Оснельду заключаетъ въ оковы. Но когда Хоревъ и наперсникъ его,

Велькаръ, взяли въ плѣнъ Завлоха, то Кій, убѣдившись въ невинности Хорева, приказалъ освободить Оснельду; но посланные нашли ее уже умершею; Хоревъ, узнавъ о ея смерти, закалывается; Стальверхъ также оканчиваетъ свою жизнь самоубійствомъ.

„Въ Синавѣ и Труворѣ" изображено соперничество въ любви двухъ братьевъ. Новгородскій бояринъ Гостомыслъ обѣщалъ выдать замужъ дочь свою, Ильмену, за князя Синава; но Ильмена уже любитъ брата его Трувора и сама имъ любима. Труворъ объявляетъ Синаву о своей любви къ Ильменѣ; Синавъ и самъ сознаетъ нерасположеніе къ себѣ Ильмены, но не можетъ побѣдить своей страсти. Во время объясненія братья съ мечами бросаются другъ на друга, но Ильмена разнимаетъ ихъ. Гостомыслъ убѣждаетъ Ильмену преодолѣть свою страсть и выйти за Синава; она согласилась, но Труворъ не могъ пережить своего горя и закололъ себя мечомъ. Когда Ильмена узнала объ этомъ, то и сама закололась. Синавъ, считая себя виновникомъ ихъ смерти, хочетъ также умертвить себя. Онъ говоритъ:

«Уже ты все теперь, судьбина, совершила,
Ты всѣ свирѣпости явилъ, о рокъ, на мнѣ:
Представилъ ты меня тираномъ сей странѣ
И злѣйшей фуріей, изверженной изъ ада:
Я брату недругъ сталъ, изгналъ его изъ града,
Смутилъ его весь умъ, низвергъ его во гробъ:
И къ умноженію творимыхъ мною злобъ,
Какихъ и дикіе въ лѣсахъ не знаютъ звѣри,
Лишилъ при старости отца любезной дщери,
Героя, коимъ градъ сей бѣдства окончалъ.
И кто Синава здѣсь короною вѣнчалъ:
Безъ пользы мучилъ духъ красавицы дражайшей,
Горчайшу сдѣлалъ жизнь изъ жизни ей сладчайшей,
И отъ пріятнѣйшихъ Ильмениныхъ очей
Навѣки отлучилъ свѣтъ солнечныхъ лучей...
Покоясь, учинивъ конецъ своей судьбинѣ,
О коль прещастливы любовники вы нынѣ!
Васъ весь жалѣетъ градъ, оплакивая васъ,
А я сталъ мерзостью народною въ сей часъ;
Злодѣйски жалобы съ раскаяньемъ безплоднымъ,

Безъ жалости уже текутъ къ сердцамъ народнымъ.
О жесточайша часть! о солнце! небеса!
Какова дождался, о боги, я часа!»

Синавъ вынимаетъ шпагу и хочетъ заколоть себя; но Гостомыслъ и воины вырываютъ шпагу изъ рукъ его. Падая въ кресла, Синавъ говоритъ:

«О продолжители злой горести моей!
Вы отняли мой мечъ: въ немъ вся моя отрада.
Жить больше не хочу, отставъ любезна взгляда.
Туманъ отъ глазъ моихъ скрываетъ солнца свѣтъ,
Ужъ нѣтъ ни Трувора, ни, ахъ, Ильмены нѣтъ!
Моя кипяща кровь на сердцѣ замерзаетъ,
Или въ сей страшный часъ вселенна исчезаетъ!

. . . .

О солнце, для чево еще ты мною зримо!
Разлей свои валы, о Волховъ, на брега,
Гдѣ Труворъ пораженъ отъ брата и врага,
И шумнымъ стономъ водъ вѣщай вину Синава,
Которой навсегда его затмилась слава!
Чертоги, гдѣ лила свою Ильмена кровь,
Падите на меня, отмстите злу любовь!
Карай мя небо, я погибель въ даръ пріемлю,
Рази, губи, греми, бросай огонь на землю».

Содержаніе „Семиры" заимствовано изъ временъ Олега. Уже нѣсколько лѣтъ прошло, какъ Оскольдъ никакъ не хочетъ ему покориться, и пользуясь тѣмъ, что Олегъ ему и всѣмъ плѣннымъ воинамъ далъ свободу, вздумалъ возстать противъ Олега и возвратить себѣ Кіевскій престолъ. Онъ говорилъ своимъ воинамъ:

«Насталъ намъ день искать иль смерти, иль свободы:
Умремъ, иль побѣдимъ, о храбрые народы!
Надежда есть, когда остался въ насъ животъ,
Безсильнымъ мужество даетъ побѣды плодъ.
Не страшно все тому, кто смерти не боится,
Пускай хотя на насъ природа ополчится;
Что можетъ больше намъ нещастье приключить,
Какъ только въ храбрости насъ съ жизнью разлучить?
О градъ родительскій, отечество драгое,

Гдѣ взросъ я въ пышности, въ веселіи, въ покоѣ!
Могу ли я забыть, что я въ тебѣ рожденъ!
О вѣрныя раби, отвержемъ плѣна бремя,
Настало то судьбой назначенное время,
Въ которо должны мы вселенной показать,
Что намъ не сродственно подъ игомъ пребывать.

Планамъ Оскольда вполнѣ сочувствуетъ его сестра, Семира, несмотря на то, что она страстно любитъ сына Олега, Ростислава, который хочетъ жениться на ней. Свою любовь она съ полною готовностью приноситъ въ жертву отечеству:

«Отъ знатной крови я на свѣтъ изведена;
Должна ль я тако быть страстьми побѣждена,
Чтобъ дѣлали они премѣны тѣ въ Семирѣ,
Какія свойственны другимъ дѣвицамъ въ мірѣ.
Гдѣ жизни хвальные примѣры находить,
Коль въ княжескихъ сердцахъ пороки будутъ жить?
Иль преимущество имѣемъ предъ другими
Одними титлами лишь только мы своими?
Хоть кровь моя горитъ, но бодрствуетъ мой умъ
И противляется отравѣ нѣжныхъ думъ.
Безсильствуетъ любовь: ей сердце покоренно,
Но силъ лишилося своихъ не совершенно:
И столько я еще во ономъ силъ брегу,
Что я противиться любви легко могу».

Но заговоръ былъ открытъ Олегу родственникомъ Оскольда, Возведомъ, которому Оскольдъ поручилъ устроить задуманное возстаніе. Олегъ заключилъ Оскольда въ темницу и приговорилъ его къ смерти, если онъ не покорится. Семира проситъ Ростислава, изъ любви къ ней, спасти Оскольда, давъ ему возможность бѣжать изъ темницы; но Ростиславъ не можетъ измѣнить своему отечеству. Тогда Семира, выхвативъ у него мечъ, хочетъ заколоться; Ростиславъ соглашается исполнить ея просьбу и освобождаетъ Оскольда. Когда Олегъ узналъ о бѣгствѣ Оскольда, то потребовалъ отъ Семиры, чтобы она открыла ему, кто освободилъ Оскольда, угрожая ей смертью; но Семира не боится смерти и говоритъ:

«Не мнишь ли, что нашъ полъ къ геройству не способенъ,

И духу мужеску духъ женскій не подобенъ,
Что устремляешься мя къ трепету привлечь?
Нѣтъ робости во мнѣ; твоя безсильна рѣчь».

Желая спасти Семиру, Ростиславъ самъ сознается, что освободилъ Оскольда. Пораженный этимъ открытіемъ, Олегъ впадаетъ въ сильнѣйшую скорбь, и, несмотря на всю свою любовь къ сыну, осуждаетъ его на смерть, какъ измѣнника. Семира обращается къ Олегу съ просьбой пощадить сына, указывая на то, что она виновата въ его измѣнѣ:

«Будь правый судія, но будь и человѣкъ!
Представь себѣ ты, чей отъемлешь нынѣ вѣкъ.
Кого даешь на смерть! Сей смерти я достойна:
И мною толь твоя днесь участь безпокойна.
Когда бы Ростиславъ очей моихъ не зналъ,
По сей бы день невиненъ пребывалъ:
Отъ нихъ отъемли свѣтъ! прости любезна сына!
Прости, о государь! вины сей я причина».

Трагедія оканчивается разсказомъ о сраженіи между Олегомъ и Оскольдомъ, во время котораго Оскольдъ былъ раненъ смертельно. Умирая, онъ проситъ Олега простить Семиру и Ростислава и соединить ихъ брачными узами.

Содержаніе „Мстислава“ взято также изъ русской исторіи. Тмутараканскій князь, Мстиславъ ищетъ руки псковской княжны Ольги; между тѣмъ Ольга тоскуетъ по кіевскомъ князѣ Ярославѣ, который считается погибшимъ на войнѣ. Въ то же время первый бояринъ Мстислава Бурновей стремится занять кіевскійпрестолъ и убѣждаетъ Ольгу выйти за него замужъ. Но вдругъ является считавшійся погибшимъ кіевскій князь Ярославъ. Между Мстиславомъ и Ярославомъ происходитъ споръ и борьба за Ольгу. Мстиславъ угрожаетъ Ярославу плѣномъ, если онъ не откажется отъ Ольги. Ольга, желая спасти Ярослава, соглашается выйти за Мстислава, но послѣ брака намѣрена лишить себя жизни. Въ это время является наперсникъ Мстислава, Осадъ, со скипетромъ въ одной рукѣ и съ цѣпями въ другой и предлагаетъ ихъ Ярославу на выборъ; Ярославъ выбираетъ цѣпи. Между тѣмъ разнесся слухъ, что противъ Мстислава возстаютъ всѣ его подданные; думая, что возстаніе произведено Ярославомъ, Мстиславъ велѣлъ казнить его. Но когда открылось, что возстаніе произведено Бурновеемъ,

который также ищетъ руки Ольги и стремится занять кіевскій престолъ, то Мстиславъ отказывается отъ Ольги и возвращаетъ Ярославу свободу и кіевскій престолъ.

Въ драматическомъ словарѣ 1787 г. о Сумароковѣ сказано: „Сумароковъ много успѣлъ въ разныхъ своихъ сочиненіяхъ въ разсужденіи умягченія нравовъ, и вкусъ къ театру, конечно, отъ его пера исправленъ. До него представленія почитались только одними театральными игрищами; а онъ показалъ нѣжность въ трагедіи, далъ почувствовать посмѣяніе страстей въ комедіи г. Моліера и прочихъ, подражая онымъ". Современники называли Сумарокова „россійскимъ Расиномъ". Да и самъ Сумароковъ говорилъ, что „онъ явилъ россамъ Расиновъ театръ, что славу Расина и Вольтера, пиша на малоизвѣстномъ, хотя и прекрасномъ языкѣ, онъ оставляетъ своему праху". Дѣйствительно, всѣ трагедіи Сумарокова составлены по образцу ложно-классическихъ трагедій Корнеля, Расина и Вольтера. Трагедіи этихъ трагиковъ, согласно съ господствовавшею въ то время ложно-классической теоріей драмы, отличаются однимъ общимъ характеромъ. Въ нихъ мы находимъ постоянно пять дѣйствій, подраздѣленныхъ на множество явленій; строгое соблюденіе правилъ единства времени, мѣста и дѣйствія, которыя были выведены французской теоріей изъ неправильно-понятаго характера древле-греческой трагедіи, и соблюденіемъ которыхъ хотѣли придать театральнымъ представленіямъ болѣе вѣроятности и близости къ дѣйствительности; преобладаніе эпическаго и лирическаго элементовъ надъ элементомъ собственно драматическимъ, т.-е. длинные разсказы вѣстниковъ о событіяхъ, происходящихъ внѣ сцены, и разговоры наперсниковъ и наперсницъ, замѣнившіе собою хоры древней трагедіи; заимствованіе драматическихъ лицъ и событій изъ древнихъ эпохъ и навязываніе древнимъ лицамъ современныхъ воззрѣній и вообще несоблюденіе исторической вѣрности въ изображеніи историческихъ лицъ и событій; вмѣсто изображенія въ драматическихъ лицахъ полнаго характера или настоящаго человѣка — олицетвореніе одного какого-нибудь чувства или страсти, какой-нибудь добродѣтели, или порока. Эти же самыя черты мы находимъ и во всѣхъ трагедіяхъ Сумарокова; только недостатки образцовъ въ нихъ отразились рѣзче и преувеличеннѣе. Дѣйствующія лица въ трагедіяхъ Сумарокова, какъ во французскихъ трагедіяхъ, заим-

ствованы большею частью изъ древнихъ временъ: Хоревъ, Кій, Оскольдъ — изъ баснословныхъ временъ Кіева; Синавъ и Труворъ, Ярославъ и Мстиславъ, Ярополкъ и Димитрій Самозванецъ — изъ древней русской исторіи; но въ этихъ лицахъ нѣтъ никакихъ отличительныхъ качествъ, свойственныхъ древнимъ временамъ; они говорятъ и дѣйствуютъ какъ современники Сумарокова. Примѣромъ того, до какой степени произвольно обращался Сумароковъ съ заимствованными откуда-нибудь драматическими сюжетами, можетъ служить, между прочимъ, его трагедія „Гамлетъ", о которой онъ самъ же замѣчаетъ: „Гамлетъ мой,— говоритъ критикъ,— переведенъ съ французской прозы аглинской Шекспировой трагедіи, въ чемъ онъ очень ошибся. Гамлетъ мой, кромѣ монолога въ окончаніи третьяго дѣйствія и Клавдіева па колѣни паденія, на Шекспирову трагедію едва-едва походитъ". Драматическія лица въ трагедіи Сумарокова — не характеры и не живыя лица, а олицетворенія какого-нибудь чувства или страсти, любви, ненависти, дружбы и т. п. Эти чувства или страсти до того овладѣваютъ дѣйствующими лицами, что въ нихъ уже не остается мѣста никакимъ другимъ стремленіямъ человѣческой природы; Димитрій Самозванецъ, напр., представленъ такимъ неестественнымъ злодѣемъ, что наяву и во снѣ говоритъ и думаетъ только о злодѣяніяхъ. Въ 5-мъ явленіи 4-го дѣйствія онъ говоритъ:

„Блаженная душа идетъ въ объятья Бога;
А мнѣ показана съ престола въ адъ дорога.
Сія послѣдня ночь — ночь вѣчна будетъ мнѣ:
Увижу наяву, что страшно и во снѣ".

То же самое онъ говоритъ въ 1-мъ явленіи 5-го дѣйствія:

„Во преисподнюю ступай, душа моя!
Правитель естества! и тамъ рука Твоя!
Исторгнешь мя на судъ изъ адскія утробы:
Суди и осуждай за всѣ творимы злобы;
И человѣчества я врагъ, и Божества;
Противъ я шелъ Тебя, противъ и естества.
Весь воздухъ возшумѣлъ: враги вооруженны,
У стѣнъ моихъ палатъ ярятся приближенны,
А я безсильствую, ихъ наглости внемля.
Все, все противъ меня: и небо и земля.

О градъ, которымъ я ужъ больше не владѣю,
Достанься ты по мнѣ такому же злодѣю".

А въ концѣ трагедіи, ударяя себя въ грудь кинжаломъ, восклицаетъ:

„Ступай, душа, во адъ и буди вѣчно плѣнна!
Ахъ, если бы со мной погибла вся вселенна!"

Русская публика не могла сознавать всѣхъ этихъ недостатковъ въ трагедіяхъ Сумарокова. Она видѣла въ нихъ тѣ же пріемы и формы, какъ и во французскихъ трагедіяхъ: Хоревъ, Синавъ и Труворъ, Оснельда и Ксенія (въ Димитріѣ Самозванцѣ) напоминали Британника, Эдипа, Заиру и Роксану; Ильмена походила на Альзиру Вольтера; разсказъ вѣстника о смерти Трувора составленъ по примѣру разсказа Терамена о смерти Ипполита въ Федрѣ. Не удивительно, что русская публика подумала, будто Сумароковъ далъ ей такую же трагедію, какая была у французовъ, а въ немъ самомъ увидѣла русскаго Расина и Вольтера. Съ другой стороны, при указанныхъ недостаткахъ, въ трагедіяхъ Сумарокова были и хорошія качества. Въ нихъ много живыхъ и горячихъ сценъ; монологи и разсказы дѣйствующихъ лицъ часто проникнуты возвышенными чувствами; въ ихъ уста Сумароковъ влагалъ нерѣдко тѣ же гуманныя идеи о свободѣ, вѣротерпимости, воспитаніи и образованіи, о власти и управленіи государствомъ, какія тогда проводились въ лучшихъ сочиненіяхъ европейскихъ литературъ. Наперсникъ Димитрія Самозванца, Парменъ, о папской власти разсуждаетъ:

«Мнѣ мнится человѣкъ себѣ подобнымъ братъ
И лжеучители разсѣяли развратъ:
Дабы лжесвятости ихъ черни возвѣщались
И ко прибытку имъ ихъ басни освящались.

. . . .

Сложила Англія, Голландія то бремя
И полгерманіи; наступитъ скоро время,
Что и Европа вся откинетъ прежній страхъ,
И съ трона свержется прегордый сей монахъ,
Который толь себя отъ смертныхъ отличаетъ,
И чернь котораго какъ Бога величаетъ».

Князь Галицкій, Георгій о фанатизмѣ паппстовъ въ Америкѣ говоритъ:

«Пострaждетъ такъ Москва, какъ страждетъ новый свѣтъ.
Тамъ кровью землю всю пaппсты обагрили,
Побили жителей, оставшихъ разорили;
Средь ихъ отечества стремясь невинныхъ жечь,
Въ рукѣ имѣя крестъ, въ другой кровавый мечъ.
Что съ ними дѣлалось въ незапной ихъ судьбинѣ,
Отъ папы будетъ то тебѣ, Россія нынѣ».

Мстиславъ въ разговорѣ съ Осадомъ развиваетъ мысль Монтескьё, что честь должна служить основой славы и всѣхъ геройскихъ подвиговъ:

«Мнѣ честь моя велитъ покорствовать судьбѣ;
Но сердце одному покорствуетъ себѣ
О, честь единственный источникъ нашей славы,
На коей истины основаны уставы,
Геройска дѣйствія и общей пользы мать!
Сильна едина ты санъ царскій воздымать.
Коль нѣтъ тебя съ царемъ, онъ Божій гнѣвъ народу,
И скиптръ его есть мечъ, возъятый па свободу».

Въ Хоревѣ князь Кій представляетъ такой идеалъ князя правителя:

«Хочу равно и ложь и истину внимать,
И слѣпо никого не буду осуждать.
Мятусь и лютаго злодѣя видя въ горѣ.
Князь — кормщикъ корабля, власть княжеская — море,
Гдѣ вѣтры, камни, мѣль препятствуютъ судамъ
Желающихъ пристать къ покойнымъ берегамъ.
Но часто кажутся и облаки горами,
Летая вдалекѣ по небу надъ водами,
Которыхъ кормщику не должно обѣгать;
Но горы ль то иль нѣтъ, искусствомъ разбирать.
Хоть всѣ бъ вѣщали мнѣ, тамъ горы, мѣли тамо,
Когда не вижу самъ, плыву безъ страха прямо».

Самъ Хоревъ говоритъ:

«Тѣ люди, коими законы сотворенны,
Закону своему и сами покоренны».

Ксенія въ Димитріи Самозванцѣ считаетъ блаженнымъ на свѣтѣ того порфироноснаго мужа,

«Который не тѣснитъ свободы вашихъ душъ,
Кто пользой общества себя превозвышаетъ,
И снисхожденіемъ санъ царскій украшаетъ,
Даруя подданнымъ благополучны дни:
Страшатся коего злодѣи лишь одни».

Князь Мстиславъ, выражая намѣреніе сдѣлаться добрымъ княземъ и благодѣтельнымъ правителемъ своего народа, говоритъ:

«А я перестаю быть горестей содѣтель.
Цвѣти подъ скипетромъ Мстислава добродѣтель!
Я должности одной хочу себя предать,
И безъ утѣхъ любви народомъ обладать,
Предписывать ему полезные уставы.
Ликуйте подданны во дни моей державы!
Я буду вамъ отецъ, вы будьте чада мнѣ,
Свободны, веселы живуще въ сей странѣ.
Никто не трепещи подъ властію моею!
Я милости къ однимъ злодѣямъ не имѣю».

Въ трагедіи „Синавъ и Труворъ“ Гостомыслъ поучаетъ:

«Гдѣ должность говоритъ, или любовь къ народу,
Тамъ нѣтъ любовника, тамъ нѣтъ отца, ни роду.
. . . .
Кто должности своей храненіе являетъ,
Храня ее въ бѣдахъ, свой духъ успокояетъ;
Страдая за нее, когда онъ помнитъ то,
За что онъ мучится, вся мука та ничто.
Коль чистая душа не хочетъ быть превратна,
За добродѣтели и мука ей пріятна».

Порфирьевъ.

Комедія Сумарокова.

Комедіи Сумарокова были шагомъ впередъ. Онѣ были оригинальны, то-есть не переведены и не заимствованы, а составлены по образцу чужому. И здѣсь, какъ и въ другихъ родахъ литературы, Сумароковъ былъ нововводителемъ: онъ первый въ 1750 году написалъ комедію свою, не перевелъ ее и не заимствовалъ. Но искать въ комедіяхъ Сумарокова изображенія общества, яркой картины быта современнаго, напрасно. Русское общество было тогда еще слишкомъ молодо для сознанія себя, и только болѣе художественная и болѣе зрѣлая комедія Фонъ-Визина соотвѣтствуетъ нѣкоторымъ образомъ, хотя и не вполнѣ, тому понятію о комедіи, по которому ее называютъ „зеркаломъ общества". Напрасно также было бы искать художественной отдѣлки характеровъ въ комедіи Сумарокова, высокаго драматизма, обдуманныхъ комическихъ положеній: всего этого и не было и не могло быть. Здѣсь главными героями являются лица, нарисованныя густыми, грубыми красками, какъ напримѣръ *Чужехватъ* въ „Опекунѣ", грабитель въ полномъ смыслѣ, который наказывается судомъ, или *Кащей* въ „Лихоимцѣ", жалкій сколокъ съ Мольерова скупого, лишенный его глубокаго психологическаго смысла, обманутый племянницей и лакеемъ. Конечно, можетъ быть, судьба этихъ лицъ представляетъ намъ исторію и факты того времени, но отдѣльный случай, который можетъ быть вездѣ, во всякое время и во всякомъ обществѣ, не есть изображеніе нравовъ эпохи. И въ этихъ двухъ комедіяхъ Сумарокова встрѣчаются еще случайно, брошенныя наудачу черты времени, болѣе нежели въ другихъ. Напримѣръ въ слѣдующемъ разговорѣ:

Ниса. А французовъ, которые снаружи убираютъ головы, навезено много?

Чужехватъ. Много за грѣхи наши: а такихъ не вывозятъ, которые бы намъ головы внутри убирали.

Ниса. Нынѣ, сударь, во всемъ только объ одной поверхности стараются, а о важности мало думаютъ, такъ вотъ отъ чего у насъ пустоголовыхъ людей много.

Пасквинъ, слуга Чужехвата, разсуждаетъ такъ: „Волосоподвивательная наука у насъ въ совершенствѣ и учителей сыскать можно довольно: а хорошо писать научиться трудно-

вато, потому что такіе учителя гораздо рѣдки: а я ни объ одномъ не слыхивалъ; а не научившись хорошо писать — безъ благодѣтелей регистраторскаго чина не получишь". Нападки на ябедниковъ и плохихъ стихотворцевъ разбросаны въ изобиліи по этимъ двумъ комедіямъ, и, по нашему мнѣнію, онѣ придаютъ особенную жизнь, кладутъ особенную печать таланта Сумарокова и взгляда его на жизнь, на многіе разговоры въ этихъ комедіяхъ. Чужехватъ — маленькій Тартюфъ времени и въ русскомъ смыслѣ, и слова его замѣчательны. Вообще „Опекунъ" и „Лихоимецъ" лучшія комедіи Сумарокова.

Въ „Нарцисѣ" выставленъ петиметръ, до глупости влюбленный въ себя, но лицо его неестественно. Въ „Чудовищахъ" выведены на сцену: петиметръ, ябедникъ и педантъ, и изъ нихъ педантъ всѣхъ натянутѣе, потому что прямо почти взятъ изъ Мольера и изъ міра, въ которомъ могли быть педанты, потому что была наука, а у насъ тогда не могло быть ни того, ни другого. Въ „Тресотиніусѣ" Тредьяковскій узнавалъ себя и бѣсился. Здѣсь изображены три педанта, но всѣ они чужды нашимъ понятіямъ, и смѣшитъ только одинъ Тресотиніусъ спорами о буквѣ *твердо* и любовною пѣсенкою своею, можетъ быть потому, что, по преданію, напоминаетъ Тредьяковскаго.

Въ „Пустой ссорѣ" осмѣивается петиметръ и тотъ языкъ, на которомъ говорили тогда франты.

Прочія комедіи Сумарокова: „Три брата-совмѣстники", „Ядовитый", „Приданое обманомъ", „Мать совмѣстница дочери" и „Вздорщица" суть фарсы, гдѣ все дѣйствіе развивается помощію хитрыхъ и ловкихъ слугъ, Пасквиновъ и Финеттъ, въ которыхъ не было ничего русскаго. Да и другія пьесы собственно не комедіи въ высокомъ смыслѣ, какъ комедіи нравовъ, а то, что французы называютъ pièces d'intrigues. Черты нравовъ встрѣчаются въ нихъ случайнымъ образомъ, ненарокомъ. Вѣроятно въ комедіяхъ Сумарокова были и личности, которыя допускались тогда, какъ въ древней аѳинской комедіи, но для насъ онѣ потеряны. Болѣе существеннымъ достоинствомъ комедій Сумарокова остается языкъ ихъ, довольно живой и бойкій, который стои́тъ выше языка комедій переводныхъ и передѣлокъ съ французскаго. Сумарокову принадлежитъ честь перваго введенія у насъ комической прозы, и этимъ онъ уравнялъ дорогу Фонъ-Визину, языкъ котораго долго считался классическимъ.

Что касается вообще до содержанія комедій Сумарокова и до отношенія ихъ къ французскимъ образцамъ, то и здѣсь мы можемъ повторить только то, что сказали уже объ отношеніяхъ Сумароковской трагедіи къ французской. Комедія его была блѣднымъ отраженіемъ чужой, но въ ней сохранялись однакожъ всѣ внѣшнія условія, требуемыя теоріей отъ этого рода литературныхъ произведеній. Но, сохраняя этотъ внѣшній признакъ жизни, комедія Сумарокова не имѣетъ внутренней жизни. Лица и характеры не принадлежатъ дѣйствительности, а суть порожденіе фантазіи самого поэта. Въ комедіи они сталкиваются безъ смысла, а потому дѣйствія никакого не могло быть. Чтобъ показать понятіе Сумарокова о комедіи и чего хотѣлъ онъ въ ней, мы приводимъ слова его о комедіи изъ „эпистолы о стихотворствѣ":

Свойство комедіи издѣвкой править нравъ:
Смѣшить и пользовать прямой ея уставъ.
Представь бездушнова подьячева въ приказѣ,
Судью, что не пойметъ, что писано въ указѣ.
Представь мнѣ щеголя, кто тѣмъ вздымаетъ носъ,
Что цѣлый мыслитъ вѣкъ о красотѣ волосъ:
Который родился, какъ мнитъ онъ, для амуру;
Чтобъ гдѣ-нибудь къ себѣ склонить такую жъ дуру.
Представь латынщика на диспутѣ ево,
Который не совретъ безъ *эрго* ничево.
Представь мнѣ гордова раздута, какъ лягушку,
Скупова, что готовъ въ удавку за полушку.
Представь картежника... и пр.

Изъ этого перечисленія типовъ комедіи легко уже видѣть. что поэтъ, перенося къ намъ чужую теорію комедіи, требовалъ и отъ лицъ ея не народной и дѣйствительной жизни, а подлинниковъ, принадлежащихъ чужому развитію, или такихъ типовъ, съ которыми молодое искусство не въ состояніи сладить.

Буличъ.

Сатира Сумарокова.

Разбирая стихотворныя произведенія Сумарокова, мы придемъ къ той мысли, что тамъ, гдѣ онъ шелъ дорогою сатиры, насмѣшки, преслѣдуя особенно мракъ и невѣжество, тамъ стихъ его становился и глаже, и изящнѣе, и для насъ понятнѣе.

„Гдѣ нѣтъ наукъ, тамъ нѣтъ ни счастья, ни покою, говоритъ онъ въ „Письмѣ къ князю А. М. Голицыну", выражая здѣсь свою пламенную любовь къ просвѣщенію. Сатира оживляла его и измѣняла рѣшительно. Порокъ, преслѣдуемый имъ, задѣвалъ его за живое и вдохновлялъ его.

Но, несмотря на это рѣшительное призваніе къ сатирѣ, „сатиры" Сумарокова не имѣютъ художественнаго достоинства, какое мы привыкли требовать отъ этого рода стихотвореній. Въ сатирѣ Сумарокова много желчи, и она скорѣе походитъ на памфлетъ. Да Сумароковъ и созданъ былъ собственно для задору памфлетиста. Его страстная натура вполнѣ соотвѣтствовала этому задору, и онъ былъ сатирикомъ въ прозѣ, въ летучихъ листкахъ сатирическаго журнала, созданнаго имъ у насъ. Зато въ сатирахъ его больше русскихъ началъ, чѣмъ у Кантемира. Сатиръ, написанныхъ стихами, отъ Сумарокова осталось намъ 9. Въ первой сатирѣ разсуждаютъ самъ поэтъ и другъ его, удерживающій его отъ сочиненія сатиръ. Поэтъ говоритъ о себѣ:

Когда я истину народу возвѣщу,
И нѣсколько людей сатирой просвѣщу,
Такъ люди честные, мою зря службу,
Противъ бездѣльниковъ ко мнѣ умножатъ дружбу.
Невѣжество меня ничѣмъ не возмутитъ,
И росская меня Паллада защититъ;
Не малая статья ея безсмертной славы,
Чтобъ были чищены ея народа правы.

Другъ доказываетъ ему всю трудность жребія сатирическаго писателя. Онъ говоритъ ему, что противъ пороковъ невозможно воевать одною логикою и разумными доказательствами, что

. . . . логики у насъ и имя рѣдко вѣстно:
Такъ трудно доказать безчестно что иль честно.

Но поэтъ не отказывается отъ борьбы до тѣхъ поръ, пока смерть не заградитъ ему устъ и, можетъ быть, въ этомъ го-

рячемъ profession de foi поэта было и горячее убѣжденіе самого Сумарокова. По крайней мѣрѣ вся жизнь его была продолжительною, ожесточенною борьбою съ пороками, и мы знаемъ, что онъ не кривилъ душою, не продавалъ себя. Можетъ быть, эта борьба еще болѣе ожесточила и безъ того задорный характеръ его. Нельзя упрекать Сумарокова въ томъ, что сатира его носитъ мелкій, придирчивый характеръ: въ томъ обществѣ, въ которомъ жилъ онъ, другою она и быть не могла.

Въ ѣдкомъ и придирчивомъ характерѣ сатиры Сумарокова была практичность, желаніе и возможность дѣйствовать, необходимыя въ молодомъ, еще не далеко ушедшемъ впередъ обществѣ.

Въ сатирѣ „Кривой толкъ“ мало русскаго, потому что почти вся она заимствована изъ Буало и заключаетъ въ себѣ общія мѣста. Но зато въ сатирѣ „О благородствѣ“, обращенной авторомъ къ дворянамъ, виденъ уже бытъ русскій,—бытъ, который окружалъ поэта, и въ которомъ онъ самъ выросъ. Тѣмъ же характеромъ отличается и сатира „О худыхъ судьяхъ“, въ которой Сумароковъ преслѣдуетъ ябеду, со всею ея темною обстановкою. Тутъ уже черты не общія, не блѣдныя, и когда сатирикъ говоритъ: „Въ три фунта выписка слыветъ у насъ экстрактъ“, то читатель знаетъ, гдѣ подмѣтилъ это авторъ. Въ сатирѣ „О французскомъ языкѣ“ Сумароковъ нападаетъ на неумѣренное употребленіе французскаго языка въ явный ущербъ родному, и въ этомъ нападеніи слышится оскорбленное чувство истины и особенно горячая любовь къ родному языку. Онъ говоритъ:

> Кто русско золото французской мѣдью мѣдитъ,
> Ругаетъ свой языкъ и по-французски бредитъ.
>
> . . . .
>
> Прекрасенъ нашъ языкъ единой стариной,
> Но глупостью писцовъ онъ нынѣ сталъ иной.
> И ежели отъ ихъ онъ узъ не свободится,
> Такъ скоро никуда онъ больше не годится.

Особенно хороша сатира Сумарокова: „Наставленіе сыну“. Въ ней столько ѣдкой и вмѣстѣ съ тѣмъ грустной ироніи, она такъ художественно задумана, что и теперь, несмотря на тяжелый стихъ свой, можетъ произвесть впечатлѣніе. Въ ней старый плутъ, прощаясь съ жизнью, даетъ сыну уроки жизни

и въ этихъ урокахъ разсказываетъ невольно свою оскорбительную для человѣчества біографію. Тою же ироніею отзывается ода, присоединенная къ сатирамъ: „Отъ лица лжи“.

Но не въ этихъ классически-правильныхъ сатирахъ, гдѣ нужно было работать надъ формою и не выходить изъ рамокъ, означенныхъ условными правилами господствующей теоріи, надобно искать сатиры Сумарокова. Съ сатирою мы привыкли соединять, повторяю, строгость формы, а въ эту форму не вмѣщался сатирическій пылъ Сумарокова. Пожалуй, нельзя назвать сатирою и мелкія прозаическія статьи Сумарокова, потому что онѣ не согласны съ формою, но назовемъ ихъ *критикою*. Въ нихъ-то собственно и надобно искать всего того, что составляло содержаніе сатиры Сумарокова, и онѣ-то, вызвавъ собою явленіе сатирическихъ журналовъ, служили статьямъ ихъ образцами. Сумароковъ своею „Трудолюбивою Пчелою“ былъ провозвѣстникомъ послѣдующихъ журнальныхъ явленій. Тамъ, въ журналѣ, сатира его уже не вдавалась въ общія мѣста, не заимствовала изъ Буало, а черпала изъ быта.

Басни Сумарокова, которыя онъ самъ назвалъ „притчами“, сто́ятъ болѣе подробнаго разбора, нежели позволяетъ намъ объемъ труда. Недаромъ Карамзинъ называлъ ихъ самымъ лучшимъ произведеніемъ Сумарокова, а Новиковъ считаетъ ихъ „сокровищемъ россійскаго Парнаса“, хотя въ наше время онѣ совершенно забыты. Сумароковъ былъ самымъ плодовитымъ нашимъ баснописцемъ. Басни его дѣлятся на 6 книгъ, и всѣхъ басенъ у него 378. Такое количество удивляетъ насъ, но не надобно забывать, что въ это число входитъ довольно стихотвореній, не имѣющихъ ничего общаго съ баснею, ни по формѣ, ни по содержанію. Это энциклопедія мелкой насмѣшки, а иногда и ѣдкой и тяжелой сатиры. Талантъ Сумарокова и то, что составляло сущность его, выказывался вездѣ и прорывался сквозь условную форму искусства.

Баснямъ Сумарокова придаетъ много жизни ихъ явное сатирическое содержаніе, и потому онѣ вполнѣ достойны изученія. Нравы времени и картины современнаго быта разбросаны въ нихъ щедрою рукою и попадаются на каждомъ шагу; особенно любопытны въ нихъ русскія черты, не похожія на тѣ, какія встрѣчаемъ мы у Крылова. И нравы и общество измѣнились, такъ что, сравнивая басни обоихъ поэтовъ между

собою, мы можемъ сдѣлать довольно полное заключеніе объ историческомъ развитіи общества въ нравственномъ отношеніи. Сумароковъ еще тѣмъ замѣчателенъ въ своей баснѣ, что онъ мало думаетъ о формѣ ея, объ аллегоріи, о которой естественно должны были хлопотать позднѣйшіе, болѣе развитые баснописцы. При разборѣ басенъ Сумарокова совершенно неумѣстенъ вопросъ: прозрачна или нѣтъ ея аллегорія? О ней и не думалъ, повидимому, поэтъ. Перенося въ русскую литературу форму басни Лафонтена, онъ, слава Богу, забылъ ея общее содержаніе, забылъ эту вѣчную мораль, которая даже у Крылова иногда является приторною. У него басня — совершенная сатира. Въ баснѣ Сумарокова замысловатой аллегоріи не было. Она выражалась, хоть грубо, но зато ясно, и смыслъ не терялся, подъ блестящею фантастическою игрою словъ и образовъ. Эта старая басня еще и потому заслуживаетъ вниманія и уваженія, что позднѣйшіе баснописцы заимствовали много изъ нея. Не приводя много примѣровъ, что легко бы было сдѣлать, скажемъ, что одна изъ оригинальнѣйшихъ басенъ Крылова „Муха и Дорожные“ очень напоминаетъ басню Сумарокова „Услужливый Комаръ“. Къ тому же, по нашему крайнему разумѣнію, въ баснѣ Сумарокова гораздо больше отражается русское содержаніе того времени, нежели у позднѣйшихъ баснописцевъ имъ современное.

Главною цѣлью нападеній, разумѣется, были: ябеда, подьячество, крючки и плутни приказныхъ, и Сумароковъ не щадилъ ихъ нисколько въ баснѣ. Большая и самая злая часть басенъ направлена была на эти язвы, которыя были конькомъ Сумарокова. Несмотря на грубую форму, легко видѣть въ нихъ умно подмѣченныя черты времени. Безъ всякаго сомнѣнія, въ басняхъ Сумарокова было много личностей; вѣроятно онѣ указывали на лица, извѣстныя многимъ, но намъ невозможно проникнуть въ эти закулисныя тайны тогдашней литературы. Конечно, завязка многихъ басенъ очень нелѣпа, дѣйствія собственно нѣтъ никакого, искусства вообще мало, но все это выкупается злою сатирою, не хитрымъ добродушіемъ, какъ у Крылова, добродушіемъ, которому иногда мало вѣришь, не зная, что̀ за нимъ скрывается. Мораль выражается въ немногихъ словахъ, часто въ одной строчкѣ у Сумарокова; но иныя изъ этихъ строчекъ и теперь многими повторяются, напримѣръ:

На что и голова, когда ума въ ней нѣтъ...
Не сдѣлаешь вовѣкъ красавца изъ урода:
Никто того не дастъ, чего не дастъ природа...
Опасно наставленье строго,
Гдѣ звѣрства и безумства много...
Достойной похвалы невѣжи не умалятъ,
А то не похвала, когда невѣжи хвалятъ...

и много другихъ.

Между баснями встрѣчаются совсѣмъ не басни. Иногда же басня, безъ всякаго смысла, приплетается къ какой-нибудь истинѣ, напр. „Порча языка" (III. 30), гдѣ Сумароковъ воюетъ за чистоту русскаго языка и обращается къ Козицкому и Мотонису.

Собраніе своихъ басенъ Сумароковъ посвятилъ наслѣднику престола великому князю Павлу Петровичу.

Буличъ.

Отношеніе Сумарокова къ современнымъ ему писателямъ.

На этихъ отношеніяхъ лежитъ печать смѣшного, передаваемая по преданію. Существуетъ довольно анекдотовъ, гдѣ Сумароковъ является въ невыгодномъ свѣтѣ. Эти анекдоты иными разсказываются съ большою любовью и подробностями; другіе умалчиваютъ обо всѣхъ дурныхъ сторонахъ того общества, считая ихъ страшными пятнами на репутаціи писателя, оскорбляющими даже гордость народную. Но обѣ эти стороны, кажется, несправедливы. Есть примиритель самый вѣрный противоположныхъ взглядовъ на человѣка: это примиритель всѣхъ борющихся сторонъ существующаго — время. Трудно обвинять человѣка въ тѣхъ порокахъ, которые принадлежатъ современному ему развитію общества. Человѣкъ — существо не отдѣльное: всѣми сторонами своего бытія онъ принадлежитъ къ извѣстной почвѣ, дающей содержаніе для жизни. Развѣ можно нравственнымъ образомъ казнить человѣка за то только, что онъ вѣрный выразитель необходимо входящихъ въ него началъ? Посмотримъ же на Сумарокова, какъ на одного изъ представителей литературной дѣятельности въ Россіи въ поло-

винѣ XVIII в., взглянемъ на него въ кругу подобныхъ ему людей. Это дастъ намъ поводъ распространиться вообще о тогдашнемъ литературномъ обществѣ. Картина его была бы любопытна, если бъ можно было изобразить ее вполнѣ, по современнымъ свѣдѣніямъ.

Пушкинъ, котораго сужденія о нѣкоторыхъ русскихъ писателяхъ показываютъ удивительный литературный тактъ, какое-то ясновидѣніе поэта, угадывающаго иногда инстинктивно личности, сказалъ нѣсколько словъ и о Сумароковѣ. „Сумароковъ, говоритъ онъ, былъ шутомъ у всѣхъ тогдашнихъ вельможъ: у Шувалова, у Панина его дразнили, подстрекали, забавлялись его выходками. Фонъ-Визинъ, коего характеръ имѣетъ нужду въ оправданіи, забавляетъ знатныхъ, передразнивая Александра Петровича въ совершенствѣ. Державинъ изподтишка писалъ сатиры на Сумарокова и пріѣзжалъ, какъ ни въ чемъ не бывало, наслаждаться его бѣшенствомъ. Ломоносовъ былъ иного покроя, и пр.“. Мы можемъ однакоже видѣть изъ современныхъ, хотя и скудныхъ извѣстій, что въ этихъ словахъ мало правды. Невозможно упускать изъ виду исторической точки зрѣнія, и то, что теперь кажется намъ страннымъ, было тогда естественнымъ и необходимымъ условіемъ времени. Писатель прошлаго вѣка у насъ былъ существо еще непонятое. Общество смотрѣло на него безъ сочувствія, а иногда съ насмѣшкою. Оно терпѣло его болѣе для забавы своей и не давало ему почетнаго мѣста. Поэтъ, для того, чтобъ не попасть въ окончательный загонъ, изъ тѣхъ прекрасныхъ сферъ, куда уносила его творческая фантазія, гдѣ онъ видѣлъ одни высокіе, благородные идеалы, долженъ былъ спускаться на землю, писать стихи на фейерверочные огни торжествъ, на дачи вельможъ, выстроенныя въ окрестностяхъ сѣверной Пальмиры, на выздоровленіе мецената и пр. Между поэзіею и дѣйствительною жизнью не было связи. Еще одна причина раздѣляла писателей и общество. Эта была, странно сказать, наука, одна выдвигающая впередъ писателя. Въ незрѣлыхъ обществахъ на науку смотрятъ съ какой-то враждебной стороны; нѣмой ли упрекъ пустотѣ жизни видятъ въ ней, или пугаются ея, какъ неизвѣстной, таинственной и непонятной силы. Общество тогда упрекаетъ науку въ педантствѣ, забывая, что и у него есть своего рода педантство, которому трудно подчиниться: это тѣ мелкія условія приличій, основы-

вающіяся не на нравственномъ и тонкомъ чувствѣ, а на обычаѣ, исчезающія въ развитомъ обществѣ.

Живя въ отчужденіи отъ общества, писатели необходимо должны были подчиниться всѣмъ невыгоднымъ условіямъ этого уединенія. Въ уединеніи развиваются многіе пороки, исключительно ему свойственные и исчезающіе при жизни въ обществѣ, при соприкосновеніи съ людьми. Понятія о нравственности въ обоихъ случаяхъ бываютъ различны; притомъ же вообще въ половинѣ XVIII вѣка въ Россіи они не походятъ на наши. Обвинять ли нашихъ писателей того времени за это отчужденіе отъ общества, когда они въ немъ не виноваты? Писатель въ обществѣ долженъ быть уважаемъ по личнымъ достоинствамъ своимъ, а отъ него требовали, какъ это всегда происходитъ въ молодыхъ обществахъ, породы, богатства, презрѣнія къ наукѣ. Обвинять ли нашихъ писателей за грустныя слѣдствія уединенія? Но, подчиняясь формѣ жизни, необходимо подчиниться и слѣдствіямъ ея. Не мудрено, такимъ образомъ, было появиться въ этомъ отдѣльномъ, уединенномъ кружкѣ литераторовъ нашихъ прошлаго вѣка спорамъ и враждамъ, возникавшимъ вслѣдствіе литературныхъ отношеній. Домашнія распри ихъ любопытны въ своемъ родѣ, и мы укажемъ на нѣкоторыя изъ нихъ, въ которыхъ болѣе отражается время и современная литература.

Разъ Иванъ Перфильевичъ Елагинъ, извѣстный своими переводами, нелѣпымъ „Опытомъ повѣствованія о Россіи“, большой поклонникъ Сумарокова и, несмотря на свое придворное значеніе, любившій общество писателей, ему современныхъ, написалъ „Сатиру на петиметра и кокетокъ“. Сатира эта до крайности добродушна, содержаніе ея пусто, потому что нападенія мелки, и, написанная языкомъ тяжелымъ, она не могла ни на кого имѣть вліянія. Но начало ея, состоящее изъ панегирика Сумарокову, котораго Елагинъ называетъ:

> Наперсникъ Буаловъ, россійскій нашъ Расинъ,
> Защитникъ истины, гонитель, бичъ пороковъ,
> Благій учитель мой...

возбудило почему-то негодованіе Ломоносова. Въ письмѣ своемъ къ кому-то онъ нападаетъ не столько на эту жалкую сатиру Елагина, сколько на неумѣренныя похвалы его Сумарокову, и при этомъ ѣдко остритъ насчетъ послѣдняго. Литературное дѣло о произведеніи Елагина пошло дальше. Тредьяковскій,

въ свою очередь, написалъ возраженіе въ стихахъ на него. въ ему свойственномъ дикомъ родѣ. Ломоносовъ написалъ эпиграмму на Елагина, гдѣ на нескромномъ языкѣ того времени называетъ его „балабаномъ". Нѣсколько другихъ неизвѣстныхъ литераторовъ напали съ ожесточеніемъ на бѣднаго Елагина. Въ этихъ нападеніяхъ видны нецеремонная и ничѣмъ не прикрытая брань и самыя пошлыя ругательства, до которыхъ могли унижаться люди съ такимъ талантомъ, какой былъ у Ломоносова. Эта легкая перестрѣлка не имѣетъ никакого литературнаго значенія, но въ историческомъ отношеніи очень любопытна. Она показываетъ, до какой степени доходило самолюбіе писателей, увеличенное и раздутое еще ихъ уединеннымъ положеніемъ касты.

Сумароковъ не принималъ участія въ этой перебранкѣ.

Были и другія литературныя распри, побуждавшія писателей того времени къ ѣдкимъ нападеніямъ другъ на друга. Къ сожалѣнію, надобно прибавить, что источникъ ихъ былъ очень мелокъ и литературная буря эпиграммъ, грубыхъ по чувству и выраженію, казалась бурею въ стаканѣ воды.

Представители нашей литературы XVIII вѣка — Ломоносовъ и Сумароковъ — рѣдко сходились между собою. Большею частью они жили не въ ладахъ, и эта взаимная вражда, по преданіямъ, доходила до смѣшного. Анекдоты относительно примиренія ихъ, задуманнаго И. И. Шуваловымъ, имѣютъ общую извѣстность; но не надобно забывать также, что знаменитый меценатъ-вельможа любилъ и подразнить ихъ для своего удовольствія. „Ломоносовъ со мною нѣсколько лѣтъ имѣлъ короткое знакомство и ежедневное обхожденіе", говоритъ Сумароковъ. Онъ же въ своей статьѣ: „О правописаніи", говоритъ, что Ломоносовъ принялъ его мнѣніе о правописаніи буквъ И и І, но не успѣлъ согласиться „по частымъ со мною не до краснорѣчія и не до языка касающимся распрямъ". Обращаясь къ тѣни Ломоносова, по поводу искаженнаго изданія сочиненій послѣдняго, по смерти его, въ чемъ Сумароковъ видитъ наказаніе за распри его съ нимъ, онъ говоритъ, что „участныя имѣя со мною распри, часто мнѣ противоборствовалъ и въ правописаніи, и въ другомъ касающемся языка, въ чемъ мы прежде нашихъ участныхъ ссоръ и распрей всегда согласны были. Жаль того, что въ какое время мы съ нимъ были пріятели и ежедневные собесѣдники: и другъ

отъ друга здравые совѣты принимали. Я самъ тогда тонкость стопосложенія не зналъ". Любопытно это свидѣтельство Сумарокова о прежней дружбѣ его съ Ломоносовымъ. Въ наше время можно и должно отдѣлять личность писателя отъ его литературныхъ трудовъ. Въ то время было совсѣмъ напротивъ: критикъ считался личнымъ врагомъ, а разборъ сочиненія, даже справедливый, но строгій, казался бранью. Не мудрено, что Ломоносову критическія выходки Сумарокова казались оскорбленіемъ, и онъ считалъ позоромъ примиреніе съ нимъ, о чемъ старался Шуваловъ. Въ извѣстномъ письмѣ своемъ къ Шувалову онъ желчно отзывается о литературномъ врагѣ своемъ, который „бѣдное свое риѳмачество выше всего человѣческаго знанія ставитъ". Ломоносовъ смотрѣлъ на литературу слишкомъ съ отдаленной точки зрѣнія. Для него, жреца и страстнаго поклонника науки, литература была мелкимъ дѣломъ, а для Сумарокова цѣлою жизнью. Сумароковъ дѣйствовалъ довольно открыто и печатно нападалъ на Ломоносова, хотя часто мелки были его нападенія, особенно тамъ, гдѣ онъ толкуетъ о грамматикѣ. Вѣроятно ко времени дружбы его съ знаменитымъ лирикомъ относится извѣстный стихъ его:

Онъ нашихъ странъ Мальгербъ, онъ Пиндару подобенъ!

Но уже потомъ иначе отзывался о немъ Сумароковъ:

Одинъ (Лом.), послѣдуя несвойственному складу,
Влечетъ въ Германію россійскую Палладу,
И мня, что тѣмъ онъ ей пріятства придаетъ,
Природну красоту съ лица ея беретъ.

Въ своихъ „вздорныхъ одахъ" Сумароковъ и удачно и остро пародировалъ великолѣпныя, высокопарныя строфы Ломоносова; онъ смѣялся надъ нимъ. Все это раздражало Ломоносова, который вовсе не принадлежалъ къ числу „незлобивыхъ поэтовъ", и онъ написалъ злую эпиграмму на Сумарокова по случаю дружбы его съ Тредьяковскимъ. Выраженіе въ письмѣ къ Шувалову извѣстно.

Очень любопытно оффиціальное свидѣтельство объ отношеніяхъ Сумарокова къ Ломоносову. Повидимому они старались мстить другъ другу всѣми возможными средствами. Трагедіи Сумарокова были печатаны отъ Академіи и на счетъ ея. Ломоносовъ, желая вѣроятно досадить Сумарокову, написалъ, какъ членъ Академіи, въ Государственную Штатсъ-Контору,

отъ которой зависѣлъ Сумароковъ въ качествѣ директора театра, „промеморію". Въ ней онъ требуетъ, чтобъ изъ жалованья Сумарокова вычтены были слѣдующія за напечатаніе трагедіи деньги. Сумароковъ написалъ на эту промеморію „доношеніе" въ Штатсъ-Контору, въ которомъ просилъ не удерживать жалованья по просьбѣ Ломоносова. Все доношеніе направлено на этого врага его литературнаго. „А оный Ломоносовъ", говоритъ Сумароковъ, „яко человѣкъ, на котораго я имѣю подозрѣнія, по челобитью моему, въ силу указовъ, какъ извѣстный мнѣ злодѣй, будетъ отъ моихъ дѣлъ отрѣшенъ. Оный Ломоносовъ можетъ быть принялъ дерзновеніе дѣлать таковыя на меня нападенія оттого, что онъ часто отъ пьянства сходитъ съ ума, что всему городу извѣстно, и (какъ уповательно) что онъ ту промеморію написалъ на меня въ обыкновенномъ своемъ безумствѣ... Всегда и часто съ ума сходящій Ломоносовъ не можетъ повелѣніемъ своимъ ни одной полушки удержать изъ моего жалованья, хотя бы онъ и въ цѣломъ умѣ былъ; потому что я свое жалованье получаю по именному Ея Императорскаго Величества указу и служу отъ начала службы моей безпорочно. А онъ Ломоносовъ таковыя въ пьянствѣ дерзновенія дѣлалъ не однократно. за что содержался нѣсколько времени подъ карауломъ и отрѣшенъ былъ отъ присутствія конференціи. А что онъ не въ полномъ разумѣ, въ томъ я свидѣтельствуюсь сочиненною имъ реторикою и грамматикою!"

Почти въ тѣхъ же, даже, можетъ быть, еще болѣе рѣзкихъ отношеніяхъ находился Сумароковъ и къ Тредьяковскому. Характеръ послѣдняго, бѣднаго и жалкаго піиты, представляетъ совершенную противоположность характеру Ломоносова; онъ вполнѣ выражается въ его литературныхъ произведеніяхъ. Загнанный и запуганный въ общественныхъ отношеніяхъ, предметъ смѣха для современниковъ и послѣдующихъ поколѣній, Тредьяковскій, подобно всѣмъ тогдашнимъ писателямъ, былъ самолюбивъ и раздражителенъ до высокой степени тамъ, гдѣ затрогивались не убѣжденія, которыхъ собственно не было, а плоды его литературной дѣятельности. Исторія его съ Волынскимъ, которая могла бы убить человѣка съ чувствомъ, но лишеннаго средствъ дѣйствовать и защищать себя, кончилась полученіемъ *безчестія*, вѣроятно успокоившаго и совѣсть, и самолюбіе поэта. Такъ мало было нравственнаго развитія

въ ту эпоху, въ чемъ разумѣется виноваты не люди, а время. Зато между своей братьей писателями, съ которыхъ можетъ быть нечего было взять, Тредьяковскій бранился безпощаднымъ образомъ. Къ мертвымъ и живымъ относилась его грубая брань. Таково ужъ время было тогда. Невозможно теперь добраться до дѣйствительныхъ причинъ ссоръ тогдашнихъ писателей между собою. Пустыя и ничтожныя, вѣроятно всѣ онѣ выходили изъ одного общаго источника — самолюбія. Сумароковъ нѣсколько разъ ссорился съ Тредьяковскимъ, а Ломоносовъ смѣялся громко и ѣдко надъ обоими, и надъ ихъ ссорами, и надъ ихъ примиреньями. Но и въ свою очередь Ломоносовъ огорчался нападеніями Тредьяковскаго, даже мнимыми, даже существующими только въ воображеніи его, какъ напр. статьею его о „Мозаикѣ“, напечатанною въ журналѣ Сумарокова „Трудолюбивая Пчела“.

Критика Тредьяковскаго, въ которой было довольно правды, потому что Тредьяковскій глубже всѣхъ своихъ современниковъ зналъ теорію, задѣвала за живое Сумарокова. „Очень это смѣшно и ясно“, говоритъ онъ, „что онъ превеликою надутъ на меня злобою, да на меня ль одного? на весь свѣтъ: за то, что его сочиненій никто не хвалитъ, а паче тѣ, которымъ они на разсмотрѣніе даются, можно ли ихъ напечатать позволить. Что жъ касается до меня, меня онъ всѣхъ пуще не любитъ за нѣкоторые въ одной моей эпистолѣ стихи и за комедію, которую онъ беретъ на свой счетъ. Пускай его беретъ, а я въ томъ, что не къ нему то сдѣлано, клясться причины не имѣю. Я то писалъ такъ, какъ вездѣ писать позволено, хотя бъ то и о немъ было; однако я не говорю, что то о немъ писалъ; можетъ быть о немъ, а можетъ быть и не о немъ. А онъ точно во всей своей критикѣ немилосердо меня бранить изволитъ, какъ нигдѣ никого не критикуютъ, только отъ него все сносно“. Сумароковъ вывелъ своего критика въ лицѣ жалкаго и неестественнаго педанта Трессотиніуса въ комедіи того же имени. Комедія эта ничтожна по своему содержанію, но Тредьяковскій въ Трессотиніусѣ, ведущемъ мелкіе споры о буквѣ *Т*, узнавалъ себя и сердился, а этого было довольно для Сумарокова. Но и оскорбленный педантъ метилъ за себя по-своему: рукописныя эпиграммы его на своего литературнаго врага отзываются особенною грубостью и злобою.

Вражду свою съ Сумароковымъ Тредьяковскій забылъ, одна-

кожъ, умирая. Первое изданіе трагедіи послѣдняго „Дейдамія“, напечатанное уже послѣ смерти его, въ 1775 г., Москва, 8⁰, посвящено Сумарокову, съ прибавленіемъ: „по завѣщанію сочинителя, въ знакъ вѣчныя памяти, посвящается“.

Изъ этого можно видѣть, какъ вообще неделикатны были отношенія. Къ литературѣ примѣшивалось все нелитературное, или скорѣе о самой литературѣ-то и забывали. Сумароковъ и дружился и бранился съ Тредьяковскимъ безпрестанно. И ссора, и миръ были чисто случайными, выходили изъ раздраженнаго, мелкаго самолюбія. Здѣсь, въ этихъ жалкихъ распряхъ, забывалось достоинство писателя, страдало нравственное чувство. Печально это явленіе въ нашей литературѣ, грустно упоминать объ немъ, но есть по крайней мѣрѣ оправданіе — во времени, создавшемъ эти явленія, и въ обществѣ, которое смотрѣло съ своей точки зрѣнія на литературу и науку.

Характеръ Сумарокова, раздражительный и мелкій до крайности, доводилъ его до ссоръ со многими. Мы не знаемъ ни одного современнаго литератора, съ которымъ бы онъ не побранился. Въ запискахъ Порошина, бывшаго дядькою у великаго князя и наслѣдника престола Павла Петровича, часто упоминается о Сумароковѣ, приходившемъ обѣдать къ великому князю для свиданія съ Панинымъ. Но всякій разъ Сумароковъ является съ отличительными чертами собственнаго характера. То разсказываетъ онъ о ссорѣ своей съ писателемъ Эминымъ, или „о побранкахъ съ оберъ-маршаломъ Сиверсомъ“, то упоминается о ссорѣ его съ графиней Бутурлиной въ Москвѣ. Иногда, какъ за рѣдкость, Порошинъ говоритъ: „Александръ Петровичъ смиренъ былъ. Поговорилъ только нѣсколько о безграмотствѣ и о плутняхъ подьячихъ“. Непримиримость Сумарокова выказывалась на каждомъ шагу. Къ чести его есть основанія думать, что эта непримиримость, это осужденіе другихъ и вѣчныя нападенія выходили часто изъ сознательнаго чувства истины.

Но и Сумарокову доставалось. Лукинъ, секретарь Елагина, авторъ нѣсколькихъ комедій, оскорбленный, можетъ быть, тѣмъ диктаторскимъ тономъ, какой любилъ принимать на себя Сумароковъ, смѣялся надъ нимъ въ глаза. Но никто не умѣлъ такъ досадить Сумарокову, какъ знаменитый Барковъ, Аретинъ того времени. Его напечатанныя пародіи трагедій перваго имѣютъ своего рода обширную извѣстность.

Что касается до другихъ современныхъ писателей, то всѣ они были моложе Сумарокова, а потому имя его было для нихъ авторитетомъ, который долго оставался незыблемымъ. Между ними, по характеру своихъ произведеній, по плодовитости, даже по мѣсту воспитанія, ближе всѣхъ былъ къ нему Херасковъ. Онъ смотрѣлъ на Сумарокова, какъ на учителя, какъ на образца въ литературѣ. Сумароковъ поощрялъ талантъ жены его, Е. В. Херасковой, женщины-поэта того времени, которую Новиковъ называетъ „россійской де ла Сюзою". Стихи этой „стихотворицы московской", которой Сумароковъ совѣтуетъ „дать увидѣть въ себѣ россамъ Сафу нову", погибли въ рѣкѣ забвенія, подобно многимъ другимъ. Странное дѣло: русская литература изобиловала въ то время поэтами, такъ что они могли считаться не плеядами, а миріадами, много ли именъ вошло въ исторію нашей литературы? Всякій, кто только умѣлъ писать, хлопоталъ объ одѣ, трагедіи, эпопеѣ. Зато произведенія этихъ поэтовъ, удовлетворявшихъ можетъ быть формою современниковъ, не существуютъ для нашего времени. Всѣ они страшно бѣдны содержаніемъ, взятымъ не изъ окружающей поэта дѣйствительности, а Богъ знаетъ откуда. Кто напр. знаетъ теперь Майкова, поэта въ свою пору очень извѣстнаго, принадлежавшаго, по свидѣтельству Новикова, къ числу лучшихъ нашихъ стихотворцевъ? Сумароковъ въ посланіи своемъ къ нему говоритъ, что онъ будетъ

„.... на верхахъ Парнасса неотложно".

Знаменитый Дидро, бывшій въ 1773 г. въ Петербургѣ, думалъ видѣть въ Майковѣ писателя оригинальнаго, потому что послѣдній не былъ знакомъ съ иностранными языками. Наивный философъ не зналъ, что такая оригинальность — мнимая. Содержаніе трагедій Расина, эти великолѣпныя, формы псевдо-классической поэзіи, съ которыми такъ ратовалъ Дидро, пройдя сквозь поэтическую дѣятельность Сумарокова, перешли къ Майкову уже въ измѣненномъ, болѣе блѣдномъ видѣ. Какъ Сумароковъ ставилъ себѣ за честь подражать Расину, такъ Майковъ подражалъ своему учителю — Сумарокову.

Между тогдашними писателями Сумароковъ болѣе всего уважалъ двухъ: Козицкаго и Мотониса, можетъ быть потому, что они принадлежали къ самымъ образованнымъ людямъ того времени. Они участвовали въ журналѣ его; на ихъ судъ, въ дѣлѣ литературной критики, онъ много разъ ссылается

съ полною довѣренностью. Оба они были сначала академическими переводчиками, путешествовали за границею, знали языки классическіе и новые. Козицкій, соединявшій съ обширными свѣдѣніями и страсть къ литературѣ, извѣстенъ какъ издатель сатирическаго журнала „Всякая всячина". Императрица Екатерина, имѣвшая прекрасный даръ открывать таланты, полезные государству, сдѣлала его своимъ статсъ-секретаремъ. Новиковъ сожалѣетъ, что служебныя занятія отвлекли его отъ литературныхъ. О Мотонисѣ почти ничего неизвѣстно.

Княжнинъ, представитель дальнѣйшаго развитія въ нашей литературѣ, но все еще шедшій по слѣдамъ Сумарокова, подчинялся совершенно его авторитету. Въ дѣлѣ искусства Сумароковъ былъ тогда судьею, на котораго не могло быть аппеляціи. Современники разсказываютъ, съ какимъ почтеніемъ поднесъ Княжнинъ свою „Дидону" „отцу россійскаго театра", ожидая отъ него приговора. Сумароковъ былъ чуждъ зависти въ этомъ дѣлѣ и съ восторгомъ и любовью принялъ того, кто такъ ревностно шелъ по слѣдамъ его. Дружескія отношенія стараго поэта къ молодому трагику скрѣпились впослѣдствіи времени семейною связью: Княжнинъ женился на дочери Сумарокова, принадлежавшей тогда тоже къ числу женщинъ-поэтовъ. Современники говорятъ о дочери Сумарокова, какъ о чудѣ красоты, образованія и поэтическаго таланта. Въ журналѣ отца своего она пописывала стишки, но напрасно современный читатель будетъ искать въ этихъ стихахъ того, что интересовало доброе старое время. Очарованіе отлетѣло вмѣстѣ съ временемъ, и мы не понимаемъ прежняго восторга. Молодой Аблесимовъ жилъ и служилъ при Сумароковѣ. Трудно думать, что переписываніе стиховъ своего покровителя пробудило въ немъ поэтическій талантъ: такъ разнообразны ихъ направленія. „Мельникъ", составившій славу Аблесимова, былъ впрочемъ игранъ на театрѣ и напечатанъ уже послѣ смерти Сумарокова. Аблесимовъ, какъ говорятъ современники, былъ крестникомъ Сумарокова, который звалъ его своимъ *чернильнымъ сынкомъ*. Заслуженный творецъ трагедій, для котораго литература представлялась въ размѣрахъ большихъ, въ формахъ торжественныхъ, смѣялся надъ Аблесимовымъ, говоря про него, что онъ началъ писать, *разную стихотворную мелочь и — поди ты пожалуй! даже сказки*. Все это дѣйствительно казалось ему мелочью.

Буличъ.

Княжнинъ, какъ трагикъ.

Княжнинъ написалъ шесть трагедій, которыя въ разныхъ изданіяхъ его сочиненій напечатаны въ слѣдующемъ порядкѣ: *„Дидона“*, *„Титово милосердіе“*, *„Росславъ“*, *„Владисанъ“*, *„Владиміръ и Ярополкъ“*, *„Софонисба“*. Но не въ такомъ порядкѣ онѣ были сочиняемы, какъ видно изъ „Краткаго начертанія жизни Княжнина“. Прежде всего написалъ онъ *„Дидону“*, потомъ, послѣ женитьбы своей, въ теченіе трехъ лѣтъ, изготовилъ *„Владиміра и Ярополка“* (кромѣ двухъ оперъ: „Несчастіе отъ кареты“ и „Скупой“); за нею слѣдовали: *„Росславъ“*, *„Титово милосердіе“*, *„Софонисба“* и *„Владисанъ“*.

Изученіе пьесъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ онѣ являлись одна за другой, чрезвычайно важное и единственно необходимое въ тѣхъ случаяхъ, когда теченіе времени было вмѣстѣ и совершенствованіемъ таланта, внутреннимъ развитіемъ автора, излишне тамъ, гдѣ этого развитія не существовало, какъ напримѣръ у Княжнина. Княжнинъ-литераторъ жилъ чужою жизнью. Трагедія его — или чистый переводъ, или переводъ съ небольшими измѣненіями. Собственнаго въ нихъ нѣтъ ничего. Бо́льшія или меньшія ихъ достоинства, бо́льшіе или меньшіе недостатки ихъ зависѣли отъ выбора образцовъ, а выборъ могъ быть или случайнымъ или невольнымъ. Такимъ образомъ, пьеса *первая* по времени могла быть и относительно лучшею, то-есть *первою* по литературному значенію, что и случилось съ Княжнинымъ: недаромъ называютъ его творцомъ „Дидоны“, если ужъ надобно отличать автора именемъ знатнѣйшаго его произведенія. Такъ какъ всѣ трагедіи Княжнина одноформенны по своему составу и почти равны по внутреннему качеству, то мы оцѣнимъ ихъ вѣрно и отчетливо, оцѣнивъ одну или двѣ, какія угодно. Мы начнемъ съ „Софонисбы“, послѣдней по мѣсту, занимаемому ею въ изданіяхъ, предпослѣдней по времени появленія.

Сказавъ, что у Княжнина все заимствованное и ничего творческаго, что онъ переимчивый трагикъ, трагикъ-переводчикъ, мы имѣемъ за собою не только собственное убѣжденіе, но и мнѣніе Мерзлякова, которое, въ настоящемъ случаѣ, есть авторитетъ истины, не лица только. Вотъ что онъ гово-

ритъ: „Княжнинъ подражалъ всѣмъ французскимъ трагикамъ вмѣстѣ, или, лучше, переводилъ изъ нихъ. Почти ни одинъ планъ, ни одинъ характеръ, ни одинъ монологъ не принадлежитъ ему“. Эти слова, важныя по отношенію къ Княжнину, важны и вообще, по отношенію ко всей русской словесности извѣстнаго періода. Безъ знанія французской литературы, подражаніе которой начинается у насъ еще съ Кантемира, мы не въ состояніи основательно знать и литературы отечественной отъ Кантемира и до... до которыхъ же поръ? Неужели только до Жуковскаго или Пушкина? А современные намъ писатели, особенно драматурги, что же иное дѣлаютъ, какъ не перелагаютъ съ французскаго на русскій? Общее правило: кто принимается судить о какомъ-нибудь нашемъ писателѣ, тотъ долженъ непремѣнно познакомиться съ литературой европейской (особенно французской); иначе онъ будетъ впадать въ безпрестанныя ошибки. Выговариваемъ это правило, какъ замѣчаніе, которое пришлось къ слову. Но оно же особенно идетъ и къ нашему дѣлу, то-есть къ трагедіямъ Княжнина вообще, къ „Софонисбѣ“ въ частности.

Неизвѣстно, на какомъ основаніи С. Глинка утверждалъ, что трагедія „Софонисба“ заимствована у Триссино и у подражателя его, Лоре. Княжнинъ просто-напросто перевелъ ее изъ Вольтера. Пьеса Триссино, которою началось трагическое искусство въ Италіи, украшена хорами и представлена была еще въ 1514 году. Французъ Мере (Mairet) подражалъ италіанскому автору; „Софонисба“, написанная имъ 1629 г., явилась на театрѣ въ 1633 году. Лантенъ (Lantin) возобновилъ ее, сохранивъ главныя черты сюжета и дѣйствующихъ лицъ, и самъ, въ свою очередь, былъ возобновленъ Вольтеромъ, котораго трагедію представили въ 1774 г. Кромѣ этихъ писателей, тотъ же предметъ былъ выбранъ Корнелемъ для трагедіи его „Софонисба“ (1663 г.). Итакъ, не восходя до Триссино, гораздо лучше поискать подлинника поближе ко времени Княжнина, именно у Вольтера. Сличеніе обѣихъ пьесъ убѣждаетъ, что дѣйствительно этотъ, а не другой образецъ находился въ рукахъ нашего трагика.

Сюжетъ трагедіи взятъ всѣми указанными авторами у Тита Ливія. Разсказъ римскаго историка простъ и трогателенъ. Мы передадимъ его сокращенно. Сифаксъ, царь нумидійскій, плѣненный красотою Софонисбы, дочери Аздрубала, женится

на ней. заключаетъ съ тестемъ наступательный и оборонительный союзъ, и такимъ образомъ измѣняетъ прежнимъ обязательствамъ, связывавшимъ его съ Сципіономъ, который на этой дружественной связи основывалъ успѣхъ своей африканской экспедиціи. Начинается война, въ которой принимаетъ ревностное участіе Массинисса, лишенный наслѣдственнаго престола Сифаксомъ. Софонисба, бывшая, по свидѣтельству Аппіана. уже помолвленною за Массиниссу. прежде чѣмъ Сифаксъ предложилъ ей руку, употребляетъ и страстныя ласки. и трогательныя просьбы для преклоненія своего супруга на помощь Аздрубалу и Карѳагену. Она такъ же сильно любитъ свое отечество, какъ сильно ненавидитъ римлянъ. Сифаксъ исполняетъ желаніе Софонисбы, но въ сраженіи съ Леліемъ, римскимъ начальникомъ, и съ Массиниссою взятъ въ плѣнъ. Побѣжденные засѣли въ Циртѣ, главномъ городѣ Сифаксовыхъ владѣній. Жители хотѣли сопротивляться, но, при видѣ царя своего въ цѣпяхъ, сдались. Массинисса спѣшитъ въ царскій дворецъ, какъ въ свою собственность. Его встрѣчаетъ Софонисба. Узнавъ царя по блестящему оружію и богатой одеждѣ. она бросается къ ногамъ его. „Государь!“ говоритъ она, „боги. ваше мужество и счастіе сдѣлали тебя властелиномъ нашей судьбы. Но, если позволено невольницѣ обратить умоляющее слово къ владыкѣ ея жизни и смерти, обнять его колѣни и лобызать побѣдоносную руку, я заклинаю тебя царскимъ величіемъ, нѣкогда насъ окружавшимъ, именемъ нумидійца, общаго тебѣ и Сифаксу, богами-покровителями этого дворца — заклинаю не отказать мнѣ въ величайшей милости, какая только находится въ твоей власти: располагать мною по твоей волѣ, а не предавать меня въ кровавыя руки римлянъ. Когда бы я была только женою Сифакса — и тогда бы скорѣй положилась на слово нумидійца, чѣмъ ввѣрилась произволу чужеземца; но карѳагенянка и дочь Аздрубала... какъ мнѣ не бояться римлянъ? Если смерть — единственное средство избавить меня отъ ярости неумолимаго народа, я приму ее, какъ величайшее благо“. Софонисба была въ цвѣтѣ лѣтъ, блистательной красоты. И потому, когда она, то обнимая колѣни побѣдителя, то лобызая его руку, просила его рѣчью ласкающею и вмѣстѣ униженною не предавать ея римлянамъ — побѣдитель былъ подвигнутъ состраданіемъ, и вскорѣ, пылкій, какъ всѣ нумидійцы, увлекся прелестями плѣнницы и подалъ

ей руку въ знакъ честнаго слова, котораго она требовала. Оставшись одинъ, Массинисса выискиваетъ средства сдержать слово, но за неимѣніемъ удовлетворительнаго способа внимаетъ совѣтамъ страсти и рѣшается на поступокъ, противный приличію и собственнымъ его выгодамъ: онъ велитъ немедленно сдѣлать приготовленія къ свадьбѣ, думая такимъ образомъ отнять у Лелія и Сципіона право видѣть плѣнницу въ супругѣ Массиниссы. По окончаніи брака прибылъ Лелій, который не только не одобрилъ этого союза, но даже хотѣлъ отправить Софонисбу вмѣстѣ съ Сифаксомъ и другими плѣнниками къ Сципіону. Убѣдительныя просьбы Массиниссы заставили его подождать рѣшенія самого Сципіона.

При первомъ извѣстіи о прибытіи Сифакса въ лагерь, римляне высыпали толпою, какъ на торжественное зрѣлище. Впереди шелъ побѣжденный царь въ цѣпяхъ; за нимъ слѣдовали знатнѣйшіе нумидійцы. Римскій генералъ не могъ безъ волненія видѣть у ногъ своихъ того самаго человѣка, котораго нѣкогда видѣлъ во всемъ блескѣ царскаго величія, отъ котораго самъ почтенъ былъ гостепріимствомъ, и съ которымъ заключилъ личную связь дружбы и общественный договоръ отъ имени народа римскаго. Тѣ же самыя обстоятельства внушали Сифаксу спокойную довѣренность, нужную ему для отвѣтовъ побѣдителю. На вопросъ Сципіона, по какой причинѣ онъ не только отказался отъ союза съ римлянами, но даже объявилъ имъ войну, Сифаксъ признался, „что эта преступная рѣшимость была, безъ сомнѣнія, истиннымъ вѣроломствомъ", но тутъ же прибавилъ, „что она была слѣдствіемъ, а не основаніемъ". „Мое умственное помраченіе", говорилъ онъ, „мое преступное забвенье общественныхъ и личныхъ обязательствъ началось въ тотъ самый день, когда карѳагенянка вступила въ мой дворецъ. Ядовитыя прелести фуріи затмили мой разсудокъ; она не переставала обольщать меня до тѣхъ поръ, пока не вручила мнѣ нечестиваго оружія противъ гостя и друга. Единственное утѣшеніе, оставшееся мнѣ въ крайнемъ моемъ бѣдствіи, состоитъ въ томъ, что я вижу ту же фурію, ту же общественную язву въ домѣ и въ объятіяхъ жесточайшаго врага моего. Массинисса будетъ такъ же неблагоразуменъ и слабъ, а по молодости своей еще скорѣе поддастся обольщенію. По крайней мѣрѣ, женившись на Софонисбѣ, онъ высказалъ самую вредную непредусмотрительность".

Эта рѣчь, внушенная ненавистью къ врагу и ревностью супруга, который видитъ любимую жену свою во власти соперника, мало обезпокоили Сципіона. Но римскій генералъ тѣмъ болѣе дивился неблагоразумному поступку Массиниссы, что самъ онъ, несмотря на свою молодость, никогда не поддавался прелестямъ своихъ плѣнницъ. По прибытіи Лелія и Массиниссы онъ почтилъ ихъ самымъ ласковымъ пріемомъ и осыпалъ похвалами при всемъ совѣтѣ. Потомъ, оставшись наединѣ съ Массиниссой, показалъ ему все неприличіе его поступка и заключилъ свои упреки слѣдующими словами: „восторжествуй надъ своею страстью; не помрачай добродѣтелей однимъ дурнымъ поступкомъ; страшись утратить цѣну заслугъ, оказанныхъ римскому народу, такимъ дѣломъ, которое не имѣетъ достаточнаго извиненія въ причинѣ, заставившей совершить его".

При этихъ словахъ Массинисса покраснѣлъ и прослезился. Однакожъ онъ изъявилъ свою покорность Сципіону и только умолялъ его обратить, по возможности, вниманіе на слово, поспѣшно данное имъ Софонисбѣ — не выдавать ее римлянамъ. Полный тревоги и смущенія, онъ удалился въ ставку и тамъ, предавшись горести, провелъ нѣсколько времени въ стонахъ и вздохахъ, которые можно было явственно слышать извнѣ. Наконецъ, призвавъ вѣрнаго невольника, храненію котораго поручался ядъ, какъ послѣднее средство въ превратностяхъ счастья, Массинисса велѣлъ отнести ядъ къ Софонисбѣ и сказать ей, „что, принужденный уступить силѣ, онъ исполняетъ, по крайней мѣрѣ, вторую половину даннаго слова — не выдавать ее *живую* римлянамъ". Софонисба, взявъ ядъ, отвѣчала: „принимаю этотъ брачный даръ и даже съ радостью, если справедливо, что супругъ не могъ сдѣлать ничего большаго для своей супруги. Скажи, однако, твоему владыкѣ, что я покинула бы жизнь съ большею славой, если бъ моя смерть не послѣдовала такъ быстро за бракосочетаніемъ". Послѣ этихъ словъ, произнесенныхъ твердымъ голосомъ и съ спокойнымъ видомъ, она осушила чашу, не обнаруживъ ни малѣйшаго страха. Сципіонъ, узнавъ о трагической развязкѣ, пригласилъ къ себѣ Массиниссу, утѣшалъ его и вмѣстѣ упрекалъ за жестокое средство. На другой день онъ, при полномъ сборѣ войска, привѣтствовалъ огорченнаго и взволнованнаго супруга титломъ царя. Эти почести успокоили

пылкаго нумидійца и внушили ему надежду, что смерть Сифакса предоставитъ его власти всю Нумидію.

Прочитавъ исторію Софонисбы, какъ она разсказана Титомъ Ливіемъ, нельзя, конечно, остаться равнодушнымъ къ трогательной судьбѣ Сифакса, Массиниссы и дочери Аздрубала, нельзя не восчувствовать простоты и вмѣстѣ трагизма въ повѣствованіи историка. Всѣ главныя дѣйствующія лица являются съ своими отличительными качествами, въ красотѣ истины. И хотя условія поэзіи, особенно драмы, не одни и тѣ же съ повѣствованіемъ объ истинномъ событіи, однакожъ всѣ существенныя части послѣдняго надлежало бы сохранить трагику. Такъ и поступилъ Корнель въ своей пьесѣ. Вотъ что онъ говоритъ въ предисловіи: „вы найдете въ моей трагедіи характеры точно такіе, какими они изображены у Тита Ливія. Вы увидите Софонисбу съ тою же любовью къ пользамъ своего отечества и съ тою же ненавистью къ Риму, которыя ей приписываются. Я придалъ ей немного любви, но она владѣетъ своимъ чувствомъ. Она внимаетъ ему лишь тогда, когда оно служитъ ея господствующимъ страстямъ, которымъ она приноситъ въ жертву всѣ предметы своей привязанности — Массиниссу, Сифакса, свою собственную жизнь. Въ этихъ страстяхъ ея единственное счастье; она поддерживаетъ торжество ихъ съ такою ревностью, что самъ Лелій сознается, что она заслуживала чести быть римлянкой“. Жаль, однако, что Корнель, несмотря на свои справедливыя разсужденія, нарушилъ единство пьесы, ввелъ соперницу Софонисбы — любовь, чуждую славнаго дѣйствія и господствующаго интереса.

Простота историческаго трагизма не нарушена и Вольтеромъ. Пьеса его доказываетъ внимательное знакомство автора съ подлинникомъ, то-есть съ разсказомъ Тита Ливія. Вполнѣ французская, или псевдоклассическая, она соединяетъ покорность условнымъ правиламъ піитики съ уваженіемъ къ исторіи. Главное дѣйствующее лицо вездѣ равно самому себѣ. Вездѣ господствующая страсть Софонисбы — любовь къ отечеству и ненависть къ врагамъ его. Она соединилась съ Сифаксомъ изъ видовъ мщенія; изъ тѣхъ же видовъ соединяется и съ Массиниссой, говоря:

...Carthage m'emporte. O mes dieux souverains,
Vous m'unissez à lui pour punir les Romains!

Dans le camp d'Annibal enfin j'irai me rendre;
C'est là qu'est ma patrie, et mon trône et ma cour.

Она любитъ Массиниссу, но еще больше любитъ отечество:

L'amour fuit de mon âme, aux cris de ma patrie.

Въ этомъ славномъ стихѣ сказалось все величественное мужество карѳагенской гражданки.

Другія лица пристойнымъ образомъ окружаютъ героиню: твердый и милосердый Сципіонъ, юный стоикъ, философъ-воинъ, никогда не платившій дани слабостямъ, всегда умѣвшій сохранять свое нравственное достоинство; пылкій и непостоянный Массинисса, нумидіецъ

...dont e'esprit superbe a tant de violence;

Сифаксъ, злополучный, но не преклонившійся предъ двойнымъ несчастьемъ; наконецъ Лелій, для котораго быть человѣкомъ значитъ быть римляниномъ, и который чтитъ Сципіона, какъ представителя Рима, готовый, подобно Массиниссѣ, воскликнуть при видѣ римскаго вождя:

...C'est Scipion! c'est Rom toute entierè!

Княжнинъ, сказали мы, перевелъ „Софонисбу" Вольтера. Сличая переводъ съ подлинникомъ, легко отмѣтить соотвѣтствующія или равныя одни другимъ дѣйствія или явленія. Укажемъ это соотвѣтствіе:

Княжнинъ.	Вольтеръ.
Дѣйствіе первое.	*Актъ первый,* сцена третья
Явленія: первое	„ „ „ вторая
третье	„ „ „ четвертая.
четвертое.	*Актъ второй,* сцена первая
Дѣйствіе третье.	„ „ „ вторая
Явленія: первое	„ „ „ пятая
второе	„ „ „ седьмая.
третье	*Актъ третій,* сцена первая.
четвертое	„ „ „ третья.
пятое	*Актъ пятый,* сцена первая.
шестое	*Актъ четвертый,* сцена шестая
седьмое.	„ „ „ четверт.
Дѣйствіе четвертое.	*Актъ пятый,* сцена третья.
Явленія: второе	
третье.	
Дѣйствіе пятое.	
Явленіе шестое.	

Ясно, что внѣшнее различіе между переложеніемъ и подлинникомъ заключается въ перестановкѣ явленій изъ однихъ актовъ въ другія. У Вольтера въ первомъ актѣ *четыре* явленія, въ второмъ — *семь,* въ третьемъ *четыре*, въ четвертомъ — *семь,* въ пятомъ — *три;* у Княжнина вездѣ почти наоборотъ: въ первомъ актѣ — *пять* явленій, во второмъ — *четыре,* въ третьемъ — *семь,* въ четвертомъ — *четыре,* въ пятомъ — *шесть.* Тамъ второй актъ *больше* третьяго, а четвертый *больше* пятаго; здѣсь, напротивъ, второй актъ *меньше* третьяго, а четвертый *меньше* пятаго. Но, если мы, тамъ и здѣсь, сложимъ дѣйствія второго и третьяго, четвертаго и пятаго актовъ, то въ итогѣ получимъ равныя цыфры: *одиннадцать* и *одиннадцать, девять* и *девять.* Полная же сумма явленій въ обоихъ пьесахъ почти совершенно одинакова: у Княжнина — 26, у Вольтера — 25. Лишняя единица прибавлена нашимъ авторомъ къ первому дѣйствію, въ которомъ Софонисба, оставшись одна, проговорила восемь стиховъ, мало нужныхъ для окончанія акта и для хода пьесы. Такое сравненіе убѣждаетъ насъ, что Княжнинъ, даже во внѣшнемъ составѣ пьесы, т.-е. въ количествѣ явленій, строго держался подлинника. Въ помощь нашимъ указаніямъ мы призвали цыфры, потому что онѣ служатъ иногда яснѣйшимъ доводомъ въ оцѣнкѣ литературныхъ произведеній.

Кромѣ различія внѣшняго, состоящаго въ перестановкѣ явленій, есть различія внутреннія. Онѣ относятся къ сюжету, характерамъ и разговорамъ. Разсмотримъ каждое порознь.

Въ первомъ отношеніи, переводчикъ позволилъ себѣ значительное отступленіе отъ подлинника. Второй актъ начинается у него тѣмъ, что Массинисса, въ одеждѣ простого воина, пробирается въ городъ, въ царскіе чертоги, для свиданія съ Софонисбой. Но такое отступленіе вредитъ пьесѣ: оно нарушаетъ правдоподобіе, естественный ходъ дѣйствія. Какимъ образомъ нумидійскій царь могъ исполнить свое отважное предпріятіе, когда Сифаксъ, осажденный римлянами и нумидійцами, принялъ строжайшія мѣры къ защитѣ города? И пускай бы вошелъ онъ только въ городъ, а то во дворецъ!... Цѣль Княжнина понятна: ему хотѣлось устроить свиданіе Софонисбы съ Массиниссой и поставить послѣдняго лицомъ къ лицу съ Сифаксомъ. Сцены любви и ревности большею частью эффектны. Но эффектъ не долженъ противорѣчить со-

ображеніямъ благоразумныхъ зрителей: онъ тогда на своемъ мѣстѣ, когда является необходимымъ слѣдствіемъ завязаннаго дѣйствія. У Вольтера нѣтъ невозможнаго или трудно возможнаго rendez-vous. Притомъ ни зрителю, ни читателю непонятно (по крайней мѣрѣ, пьеса не открываетъ этого), какимъ образомъ Массинисса узналъ, что Софонисба писала къ нему. Вѣдь письмо ея попалось въ руки мужа, слѣдовательно, не дошло по адресу? Чѣмъ же послѣ этого объяснить слова Массиниссы Нарциссу (его наперснику):

Ты *слышалъ,* что, презрѣвъ лютѣйшія напасти,
Мнѣ Софонисба днесь отважилась писать?

Отъ кого и когда онъ слышалъ — Богъ вѣсть.

Есть въ нашей трагедіи и другой эффектъ, менѣе важный, но замѣчательный тѣмъ, что авторъ какъ-то особенно о немъ заботился. У Вольтера дѣйствіе происходитъ „въ Циртѣ, въ царскомъ чертогѣ, *гдѣ тронъ, закрытый завѣсами*". Такая прибавка введена авторомъ для парадной смерти Софонисбы, которая, на вопросъ Массиниссы: „куда спѣшить?" торжественно отвѣчаетъ: „на тронѣ смерть вкусить". И дѣйствительно, она *съ поспѣшностью восходитъ на тронъ и закрывается завѣсами.* Массинисса сначала открываетъ, или, лучше, *полуоткрываетъ завѣсы,* а потомъ, по прибытіи Сципіона, *совсѣмъ раскрываетъ завѣсы трона* и показываетъ мертвую Софонисбу. Это заботливое указаніе мелкихъ обстоятельствъ, сопровождающихъ дѣйствіе, есть не что иное, какъ расчетъ на эффектъ. Надобно оставлять что-нибудь догадливости актера, который и безъ курсивныхъ буквъ сумѣетъ представить повиднѣе свою смерть или повиднѣе показать смерть другого лица.

Перемѣны относительно дѣйствующихъ лицъ могутъ подраздѣлиться также на два вида: внѣшнія (число лицъ) и внутреннія (характеры ихъ).

Первыя не важны: у Вольтера восемь дѣйствующихъ лицъ, у Княжнина девять. Лишняя единица вышла оттого, что Княжнинъ, неизвѣстно по какой причинѣ, далъ Софонисбѣ двухъ наперсницъ: Фенису и Корисву, тогда какъ у Вольтера состоитъ при ней одна (Федима). Участіе Корисвы въ пьесѣ ограничивается пятью стихами во второмъ явленіи перваго акта, и двумя словами во второмъ же явленіи второго акта. Первыми извѣщаетъ она свою царицу объ открытіи письма, такъ неловко введеннаго, а вторыми о появленіи, еще болѣе

неловкомъ, Массиниссы во дворцѣ. Безъ нихъ эта вторая наперсница была бы нѣмою фигурой, а при нихъ, будучи не совершенно нѣмою, она въ то же время лишняя, потому что не по заслугамъ получила честь. Вѣдь наперсникъ или наперсница — важные люди въ штатѣ ложно-классическихъ трагедій. Вообще надобно замѣтить, что Княжнинъ, подражая современному обычаю трагиковъ, не скупился на созданіе второстепенныхъ лицъ: у него и Массинисса не обходится безъ наперсника (Нарцисса), должность котораго въ Вольтеровой пьесѣ гораздо проще исполняетъ Аламаръ, officier de Siphax. Наконецъ Акторъ (attaché a Siphax et a Sophonisbe) переименованъ нашимъ трагикомъ въ Филона (придворнаго Сифакса). Вотъ и всѣ отмѣны касательно состава дѣйствующихъ лицъ.

Много важнѣе измѣненія внутреннія. Мы уже представили въ краткихъ очеркахъ характеры Сифакса, Софонисбы, Массиниссы, Сципіона и Лелія, какъ они изображены историческимъ разсказомъ и представлены Вольтеромъ. Посмотримъ, что сдѣлалъ съ ними нашъ трагикъ.

Первое слово, непріятно поражающее читателя, произнесено Фенисой, которая, въ первомъ явленіи перваго акта, называетъ Сифакса *слабымъ:*

> Дщерь Асдрубалова, иль тѣмъ огорчена,
> Что слабый твой супругъ...

Едва ли она найдется оправдать чѣмъ-нибудь такой отзывъ о своемъ царѣ, нигдѣ не оказавшемъ слабости, по свидѣтельству самой пьесы: ни въ разговорѣ съ женой, ни въ свиданіи съ соперникомъ, ни въ защитѣ отечественнаго города. Онъ могъ быть несчастнымъ супругомъ, естественнымъ монархомъ, какъ и называлъ самъ себя во французской пьесѣ:

> . . . . . . Epoux infortuné,
> Vieux soldat qu'on trahit, monarque abondonné...

Противорѣчіе въ образѣ одного и того же лица ничѣмъ неоправданное называется на языкѣ техническомъ невыдержанностью характера, его неровностью. Такую неровность видимъ въ Сифаксѣ Княжнина, который, познакомивъ зрителя съ царемъ нумидійскимъ посредственно, т.-е. посредствомъ мнѣнія Фенисы, иначе рекомендуетъ его въ знакомствѣ непосредственномъ, т.-е. изъ дѣйствій самого Сифакса.

Другая черта Сифаксова характера, общая ему съ Массиниссой и Софонисбой — любовь. Ею противорѣчатъ всѣ они, если не самимъ себѣ, то непремѣнно исторіи, которая представляла автору возможность уклониться отъ общепринятой завязки, выйти изъ-подъ владычества господствовавшаго вкуса, направивъ его къ другимъ сюжетамъ. Извѣстно, что основаніемъ и главнымъ интересомъ псевдо-классическихъ трагедій служила любовная страсть. Она, по словамъ Вольтера, долженствовала или быть душою каждаго трагическаго произведенія, или вовсе не быть. Вольтеръ не рѣшился на послѣднее, а за нимъ не рѣшился и Княжнинъ. Тотъ и другой завязали дѣйствіе на чувствѣ любви. Но важное между ними различіе заключается въ томъ, что это чувство не закрываетъ у героевъ Вольтера другихъ влеченій, позволяетъ имъ думать о другихъ обязанностяхъ, дѣлать другія дѣла. Такъ Софонисба является достойной дочерью Аздрубала. Въ ней больше гражданскаго мужества, чѣмъ женской сердечности. Она больше карѳагенянка, нежели влюбленная въ Массиниссу. „Любовь бѣжитъ изъ ея души при крикахъ отечества" — вотъ основаніе ея дѣйствій. Княжнинъ же рѣшительно пренебрегъ сказаніемъ исторіи, по которому патріотизмъ былъ господствующею страстью Софонисбы, ея героизмомъ. У него и жена Сифакса, и самъ Сифаксъ, и Массинисса предаются любви, какъ юноши, впервые вкусившіе сладость романическихъ связей. Они проливаютъ потоки слезъ, становятся пустыми сентиментальными героями. Вотъ что, въ первомъ явленіи перваго акта, говоритъ Софонисба Фенисѣ:

Я признаюсь, тебѣ я сердце открываю,
Что я безплодно страсть мою одолѣваю.
О Массиниссѣ мысль питаетъ горькій духъ;
Имъ полно зрѣніе, имъ полонъ весь мой слухъ;
Мою я душу имъ *единымъ* составляю;
И только лишь тогда о немъ не помышляю,
Какъ горестью, сама лишенная себя,
Не знаю я, живу ль, всѣ чувства погубя.

„Единымъ!" а гдѣ же Карѳагенъ и Римъ, возбуждающіе въ одномъ и томъ же сердцѣ двѣ противоположныя страсти? Нѣтъ, въ стихахъ, нами выписанныхъ, невозможно найти ни Софонисбы Тацита, ни даже Софонисбы Вольтера.

Массинисса платитъ тою же монетою женѣ Сифакса: „повергнувъ лавры къ возлюбленнымъ ногамъ, онъ орошаетъ ихъ потокомъ слезъ“. Онъ признается Нарциссу:

> Коль Софонисбою, какъ прежде, я любимъ,
> Ничто мнѣ и Сифаксъ, и міръ, и грозный Римъ;
> Безъ Софонисбы мнѣ противенъ цѣлый свѣтъ.
> Любовь — разсудокъ мой, а сердце — мнѣ совѣтъ.

Все его „имѣніе“, вся его „жизнь — въ царицѣ“. Если вѣрить его словамъ, то Римъ „долженъ боготворить Софонисбу“.

> Небесной красотой твоей я въ томъ клянуся,
> А не безсмертными... и что мнѣ въ сихъ богахъ!
> Въ часъ нашихъ бѣдъ они спокойны въ небесахъ!...
> Римлянамъ щедры лишь, остатку міра строги!
> Твое мнѣ сердце — міръ, твои глаза мнѣ — боги!

Потоки и рѣки слезъ, неприличные ни нумидійскому, ни карѳагенскому мужеству, льются Софонисбой и Массиниссой въ разныхъ мѣстахъ пьесы Княжнина.

Одного только Лелія освободилъ нашъ трагикъ отъ „плача и стенаній“. Гордый римлянинъ, онъ лишенъ римскаго великодушія. Вольтеръ заставилъ его произнести слово сожалѣнія о судьбѣ Софонисбы и Массиниссы; у Княжнина и смерть ихъ не смягчила Сципіонова намѣстника. Подобно тѣмъ неестественнымъ героямъ, которые живутъ однимъ какимъ-нибудь чувствомъ и не подлежатъ власти другихъ чувствъ, чего въ самомъ дѣлѣ никогда не бываетъ, но что являлось у многихъ реторическихъ авторовъ, создававшихъ или вполнѣ добродѣтельныхъ людей, безъ малѣйшаго пятнышка на совѣсти, или совершеннѣйшихъ злодѣевъ, чуждыхъ всякаго человѣческаго движенія, Лелій сурово поминаетъ Массиниссѣ:

> За дерзки толь слова достоинъ умереть.
> Кто Риму хощетъ золъ, не стоитъ солнце зрѣть.

Теперь слѣдуетъ говорить о разговорахъ или рѣчи. Въ драмѣ, какъ и во всякомъ художественномъ произведеніи, не должно быть ничего произвольнаго. Раздѣленіе ея на дѣйствія имѣетъ свою внутреннюю необходимость, которая условливаетъ и число актовъ, и продолжительность каждаго акта. Эта внутренняя необходимость заключается въ характерѣ дѣйствія, которое развивается и, какъ все подлежащее развитію, представляетъ

извѣстные члены или моменты. Такъ какъ дѣйствіе, въ своихъ причинахъ, обстоятельствахъ и ходѣ, становится понятнымъ посредствомъ рѣчи, то зритель, по окончаніи одного разговора и при начатіи другого, узнаетъ всегда нѣчто новое, новый моментъ развивающагося дѣйствія: вотъ основа для подраздѣленія актовъ на явленія, или сцены. Въ объемѣ каждаго явленія равно соблюдается стройное соотношеніе между его частями и не выпускается изъ вида соразмѣрность его съ другими явленіями. Строгая художественность не только изгоняетъ лишніе, не идущіе къ дѣлу діалоги или монологи, но и требуетъ, чтобъ каждый стихъ, каждая фраза тѣхъ или другихъ были рѣчью кстати. Условія драматическаго разговора выводятся изъ его назначенія, а это назначеніе — дѣлать присущимъ дѣйствіе. Отсюда первыя, главнѣйшія его свойства: простота, вразумительность и сжатость. Онъ обязанъ выражать не болѣе того, что можетъ осилиться одновременно изустною рѣчью; обязанъ разлагать содержаніе такъ ясно, чтобъ оно понималось каждымъ зрителемъ. Наилучшее устройство его — полные, но сжатые очерки, которые находились бы въ самыхъ простыхъ соотношеніяхъ между собою, такъ чтобъ зритель воспринималъ ихъ непосредственно, безъ всякаго напряженія. Такъ какъ драматическая рѣчь, кромѣ главной цѣли, имѣетъ и другую, второстепенную — плѣнять, трогать, услаждать насъ изящною формою, то она пользуется всѣми средствами, которыми языкъ достигаетъ подобныхъ цѣлей. Впрочемъ, употребленіе языка украшеннаго ограниченнѣе въ драмѣ, нежели во всѣхъ прочихъ поэтическихъ родахъ. Это ограниченіе зависитъ отъ концентрической ея натуры: въ ней все безостановочно стремится къ развитію дѣйствія, какъ господствующему пункту. А потому драма даетъ мѣсто лирическимъ изліяніямъ лишь въ то время, когда они способствуютъ тому, чтобъ довести до сознанія зрителей тайныя ощущенія дѣйствующихъ лицъ; если же лиризмомъ замедляется дѣйствіе, то, несмотря на мастерскую его форму, произойдетъ эпизодъ, который отстранитъ на время лица, желающія овладѣть нашимъ полнымъ участіемъ. Слишкомъ распространенное, хотя впрочемъ и превосходное изображеніе характера становится какою-то несносною приклейкой, потому что драма должна знакомить съ характерами преимущественно посредствомъ дѣйствія. Сужденія уступаютъ въ ней мѣсто дѣйствію. Самое

пышное убранство краснорѣчія становится беззначительнымъ и тягостнымъ, если имъ растягивается свыше надлежащаго положеніе или замедляется ходъ цѣлаго. Въ уподобленіяхъ и образахъ нѣтъ мѣста описательному элементу: пусть они будутъ пластичны, явятся въ краткихъ, но опредѣленныхъ очеркахъ, такъ, чтобъ значеніе и относительность ихъ выдавались ясно и мгновенно. Драматическій стиль долженъ быть энергиченъ, скуденъ словами, но богатъ содержаніемъ и подробно изъяснять лишь тѣ мысли, которыя находятся въ непосредственной связи съ дѣйствіемъ. Оживленіе ума обмѣномъ идей, поддержка вниманія, быстрѣйшая послѣдовательность мыслей чрезъ столкновеніе съ чужими, нерѣдко противорѣчащими воззрѣніями, свѣжесть слова, которое, такъ сказать, приходитъ внезапно при какомъ-нибудь неожиданномъ возраженіи, короче: все импровизаціонное, все нечаянное изустной рѣчи есть существенное достояніе драматическаго діалога.

Такого художественно-естественнаго діалога нѣтъ въ классической трагедіи французовъ. Ея рѣчь — „искусственная", имѣвшая свои условія и правила. Расинъ и Вольтеръ достигли высшей степени этой искусственности, которая, будучи разсматриваема въ своей сферѣ, требуетъ извѣстнаго таланта и представляетъ условныя достоинства. Чтобъ видѣть послѣднія, надобно признать справедливымъ воззрѣніе псевдо-классиковъ на искусство. Въ поэзіи, равно какъ и въ витійствѣ, долго господствовала реторическая школа съ своими понятіями о хорошемъ и дурномъ. Напримѣръ, извѣстно теперь каждому, что похвальныя слова Ломоносова составляютъ ложный родъ краснорѣчія, но нельзя, однакожъ, не видѣть, что въ искусственной ихъ постройкѣ есть своего рода убранство и гармонія: эти полные, округленные періоды, эти симметрично-стоящія сравненія и противоположенія, эти въ надлежащихъ мѣстахъ поставленныя возвышенія и паденія... надобно же было для всего этого мастерски усвоить торжественное теченіе Цицероновыхъ рѣчей. Подобное мастерство существовало и въ искусственномъ языкѣ классическихъ поэтовъ. Оно оправдывалось особеннымъ воззрѣніемъ на предметъ, и то же воззрѣніе давало ему условное достоинство. И Расинъ и Вольтеръ правы и цѣнны въ кругу своей теоріи. Они послѣдовательны себѣ въ своей искусственности, которая, конечно, не одно и то же съ искусствомъ, художествомъ. Діалоги ихъ

имѣютъ прямое отношеніе и къ сюжету, и къ характерамъ, развивая первый, изображая вторые. Каждое лицо говоритъ то, что ему слѣдовало говорить. Въ рѣчахъ своихъ оно сообразуется съ своею личностью, какъ элементомъ постояннымъ, и съ извѣстнымъ расположеніемъ духа, какъ элементомъ временнымъ, случайнымъ. На словахъ оно не противорѣчитъ тому понятію, которое составилъ о немъ трагикъ. Понятіе могло быть, и очень часто бывало, ложнымъ, но дѣйствующее лицо выдерживало ложь отъ начала до конца.

Переходя къ разговорамъ въ трагедіи Княжнина, мы, къ сожалѣнію, должны сказать, что не видимъ у него и псевдоклассической искусственности. Заводя бесѣду между дѣйствующими лицами, онъ не только не принимаетъ въ соображеніе состава другихъ разговоровъ, но часто опускаетъ изъ вида даже содержаніе пьесы и сущность характеровъ. Ни одинъ монологъ не обдѣланъ у него такъ, чтобъ читатель видѣлъ въ немъ точное выраженіе чувства или мысли. Замѣтно только стараніе наполнить діалогъ — и вотъ онъ наполняетъ его словами, рѣдко имѣющими непосредственное отношеніе и къ положенію героевъ, и къ моменту развивающагося дѣйствія. Оттого въ каждомъ діалогѣ встрѣчаются общія мѣста, т.-е. мысли, пригодныя для всевозможныхъ случаевъ, или реторическія фигуры, не представляющія опредѣлительныхъ образовъ и не соотвѣтствующія данному обстоятельству. Подумаешь, что дѣйствующія лица, начиная говорить, забываютъ, что они такое и гдѣ они находятся, а помнятъ только, что они говорятъ стихами, ибо нерѣдко точностью смысла жертвуютъ метру и риѳмѣ. По нашему мнѣнію, Княжнинъ поступилъ бы много лучше, если бъ строго придерживался подлинниковъ. Вѣрный переводъ ихъ скорѣе удовлетворилъ бы разборчивыхъ читателей, нежели переводъ съ отступленіями, которыя состоятъ или въ сокращеніи, или въ распространеніи, или въ постановкѣ фигуральныхъ выраженій на мѣсто простыхъ, или въ замѣнѣ тѣхъ и другихъ собственными оборотами. Что жъ выходило отъ такихъ отступленій? Тамъ сокращалось важное, здѣсь распространялось ненужное, и вездѣ почти замѣнялось хорошее не лучшимъ, а худшимъ.

Подкрѣпимъ наше справедливое, хотя и строгое, сужденіе примѣрами. Начнемъ съ послѣдняго явленія пятаго акта. Софонисба убиваетъ себя, потому что не хочетъ быть плѣн-

ницей Рима. Сципіонъ, не зная печальнаго конца знаменитой царицы, требуетъ ее къ себѣ. Массинисса, показывая ему мертвое тѣло, говоритъ:

Tiens, la voilà, perfide! elle est devant tes yeux;
La connais tu?

Scipion. Cruel!

Massinisse. Je vous la rends. Romains, elle est à vous.

Scipion. Helas!
Malheureux! qu'as tu fait?

Massinisse. Les volontés, les miennes.
Sur ses bras tout sanglants viens essayer tes chaînes:
Approche; où sont tes fers?

Lélie. O spectacle d'horreur!

Massinisse (à Scipion). Tu recules d'effroi! que devient ton grand coeur!

Здѣсь слова Массиниссы вѣрно отражаютъ трагизмъ положенія. Нумидійскій царь становится въ эту минуту выше Сципіона. Въ словахъ его и грозное сознаніе своей силы, и иронія надъ силой побѣдителя, обращенной въ безсиліе. Княжнинъ не восчувствовалъ красоты короткихъ отвѣтовъ, которыми Массинисса поражаетъ тѣхъ, кто имѣлъ и возможность. и суровый долгъ поразить его самымъ чувствительнымъ образомъ. Вотъ его, лишенный энергіи, перифразъ:

Увидьте, какъ она блаженна и спокойна!
Увидьте вы сіи кровавые ручьи,
И, нестерпимы зря страданія мои,
Насытьте ваши вы сердца толь крови жадны
И восхищайтесь, зря красы безъ чувствій хладны,
Которы не могли васъ, варвары, тронуть.

Здѣсь, напротивъ, нѣтъ и капли трагическаго величія. Массинисса, подобно дитяти, воображаетъ, что у римлянъ главный долгъ — восхищаться красотою его возлюбленной. даже мертвою. Удивительно, какимъ образомъ и сцена смерти не обратила его мыслей къ другимъ предметамъ, не заставила его показаться величественнѣе. Конечно, онъ страдалъ, но хоть изъ гордости не слѣдовало бы ему признаваться въ своихъ страданіяхъ, передъ лицомъ враговъ.

Продолжимъ начатое сличеніе. У Вольтера Массинисса, становясь между римлянами и трупомъ Софонисбы, обращается къ первымъ съ слѣдующею рѣчью:

> Monstres, qui par mes mains avez commis mon crime.
> Allez au capitole offrir votre victime;
> Montrez à votre peuple, autour d'elle empressé,
> Ce coeur, ce noble coeur que vous avez percé.

Княжнинъ. въ переводѣ, повторяетъ то, что уже сказалъ выше:

Сципіонъ. Что сдѣлалъ ты?

Массинисса. Не я, вы ей пронзили грудь.

> Вы вашею рукою тѣ прелести затмили,
> Которы небеса на то производили,
> Чтобъ смертнымъ на землѣ свой образъ предъявить;
> А вы могли то все въ ничто преобратить.

Кромѣ романтизма, который такъ же неприлично было выразить нумидійцу, какъ неприлично было римлянамъ его слушать, въ пяти стихахъ Массиниссы есть и частныя погрѣшности: употребленіе неточной метафоры *затмили* (кто пронзаетъ, тотъ не затмеваетъ), употребленіе неточнаго вида глагола *(производили,* вмѣсто *произвели),* употребленіе лишняго стиха *(а вы могли то все въ ничто преобратить),* который простымъ реченіемъ сказываетъ то же самое, что уже было сказано фигуральнымъ оборотомъ, слѣдовательно, не прибавляетъ къ мысли ничего новаго.

Отъ предстоящихъ римлянъ Массинисса обращается, въ пьесѣ Вольтера, къ Сципіону, какъ представителю Рима и своему личному врагу:

> Detestable Romain, si les dieux qui m'entendent,
> Accordent les faveurs que les mourants demandent,
> Si, devançant le temps, le grand voile du sort
> Se lève à nos regards au moment de la mort,
> Je vois dans l'ovenir Sophonisbe vengée,
> Et Rome, qu'on immole à la terre outragée;
> Je vois dans votre sang vos temples renversés,
> Ces temples qu'Annibal a du moins menacés;
> Tous ces fiers descendants des Nérons, des Camilles,
> Aux fers des étrangers tendant des bras serviles;

Ton capitole en cendre, et tes dieux pleins d'effroi
Détruits par des tyrans moins funestes que toi.
Avant que Rome tombe au gré de ma furie,
Va mourir oublié, chassé de la patrie.
Je meurs, mais dans la mienne, et c'est en te bravant;
Le poison que j'ai pris dans ce fatal moment
Me délivre à la fois d'un tyran et d'un traître.
Je meurs chéri des miens qui vengeront leur maître:
Va, je ne veux pas même un tombeau de tes mains.

Несмотря на первые стихи, въ которыхъ виденъ Вольтеръ, а не Массинисса, все предсказаніе послѣдняго вѣрно будущему, т.-е. исполненію грозныхъ желаній умирающаго царя. Оно вездѣ осмыслено, и смыслъ его нигдѣ не разрушается даже отдѣльнымъ, неловкимъ словомъ. Княжнинъ заставляетъ Массиниссу обратиться къ Риму: обращеніе менѣе удачное. Страстное состояніе раздраженнаго человѣка скорѣе займется присутствующимъ, нежели отсутствующимъ или отвлеченнымъ. Притомъ, напрасно нашъ трагикъ выпустилъ стихи, въ которыхъ предрекается судьба Сципіона. Вездѣ это лицо было главнымъ свидѣтелемъ катастрофы; не могло оно смотрѣть безъ участія на двойную смерть, не могло не прійти въ волненіе, когда умирающій приподнялъ завѣсу его будущаго. Зритель любовался игрою разнообразныхъ ощущеній, которыя испытывали главнѣйшія дѣйствующія лица; слова Массиниссы были для него какъ бы пѣснею греческаго хора, не упускавшаго изъ вида ни одного участника въ дѣйствіи и часто переносившаго мысль отъ печальнаго настоящаго къ болѣе печальному будущему.

Выпишемъ переложеніе Княжнина:

О Римъ! прими мои послѣдніе *обѣты:*
Да всѣ цари, твоей жестокости предметы,
Унижены тобой, почувствовавъ себя,
Совокупя свой *громъ,* низринутъ на тебя!
Съ *Востока,* съ *Запада* возставшіе народы,
Со *пламенемъ,* съ *мечомъ* ища своей свободы,
Да съединятся всѣ тебя рузрушить въ прахъ!
Да гордость вся твоя преобращенна въ страхъ,
Предъ коей алтари вселенныя курятся,

Униженна у ног *гнуснѣйших* пресмыкаться,
Увидит въ рабствѣ всѣхъ твоихъ надменныхъ чадъ!
Да истребится твой мучителей сенатъ!
Да Капитолія и всѣ твои *вертепы*
Исчезнуть и падутъ во адовы заклепы!
Поросшій терніемъ и прахомъ покровенъ,
Изъ смертныхъ памяти да будешь истребленъ!
Вотъ все, чего тебѣ, желая, предвѣщаю;
И съ симъ предвѣстіемъ спокойно умираю.

Изъ этой выписки ясны частныя погрѣшности въ составѣ монолога. Совокупить *громъ* (вмѣсто громы). Что значатъ *вертепы* и *заклепы адовы*? Чьи это *гнуснѣйшія ноги*? Послѣдніе два стиха чрезвычайно вялы, прозаичны. *Востокъ* и *западъ*, *пламень* и *мечъ* — больше служатъ наполненію стиха, нежели красотѣ рѣчи или указанію историческому.

Мы желали бы выписать разговоръ Сципіона съ Массиниссой (четвертое явленіе того же дѣйствія въ русской), чтобы еще болѣе видѣть различіе между образцомъ и переложеніемъ; но предѣлы статьи не позволяютъ намъ этого. Скажемъ только, что у Вольтера все явленіе идетъ чрезвычайно умно, не нарушая ничѣмъ ни достоинства разговаривающихъ, ни приличія историческаго, ни требуемой мѣры чувствъ. Отношенія Сципіона къ Массиниссѣ очень ясны; понятна твердость одного и волненіе другого. Первый требуетъ исполненія договоровъ, у второго чувство становится въ противорѣчіе съ даннымъ обязательствомъ. Сципіонъ справедливо говоритъ:

Je ne demande rien que la foi des traités;
Vous les avez toujours sans réserve attestés:
Les voici; c'est par vous qu'à moi-même promise
Sophonisbe en mon camp devait être remise.
Lisez. Voilà mon nom, et voilà votre seing.

На слова Массиниссы, что Софонисба жена его, онъ возражаетъ:

Elle n'est point à vous, elle est notre captive;
La loi des nations pour jamais vous en prive:
Rome ne peut changer ses résolutions
Au gré de vos erreurs et de vos passions.

Напрасно влюбленный нумидіецъ представляетъ ему поспѣшность обязательства, даннаго въ гнѣвѣ и желаніи мщенія... у Сципіона положительный отвѣтъ:

Les dieux l'ont entendu; tout serment est, sacré!

У Княжнина, напротивъ, Массинисса ведетъ себя необдуманно. Онъ мещетъ „свирѣпые взгляды", называетъ Сципіона „тираномъ", „жестокимъ", „варваромъ жесточайшимъ" и грозитъ ему мечомъ. Да и Сципіонъ не обдумываетъ того, что говоритъ. Иначе не обѣщалъ бы онъ Массиниссѣ „вѣнцовъ царствъ":

Твою надежду Римъ въ наградахъ превзошедъ,
Потщится удивить щедротой цѣлый свѣтъ,
И истоща свою признательность дарами,
Онъ друга своего *осыплетъ царствъ вѣнцами.*

Кромѣ гиперболическихъ обѣщаній, Сципіонъ проливаетъ гиперболическія слезы: онъ, какъ мы уже видѣли, плачетъ и стенаетъ смѣстѣ съ нумидійскимъ царемъ. Но капитальная погрѣшность всего явленія состоитъ въ неясномъ обозначеніи отношеній между разговаривающими лицами: эта неясность и служитъ причиною, что Массинисса кажется правѣе, нежели какъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ, а Сципіонъ является незаконно-требовательнымъ, суровымъ безъ достаточныхъ основаній.

Не больше благоразумія, но больше хвастливой заносчивости выказалъ Массинисса въ третьемъ явленіи третьяго акта:

. . . . А если онъ *(Римъ)* дерзнетъ,
Забывъ мои дѣла, которы видѣлъ свѣтъ,
Свое *чело, моей поддержанно рукою,*
Съ презрѣніемъ ко мнѣ возвысить предо мною,
И отрицаяся почтенье къ той хранить,
Котору *долженъ онъ со мной боготворить (!?),*
Явитъ *гнуснѣйшую ко мнѣ неблагодарность,*
Унизить возмогу его высокопарность;
Ставъ долженъ ненависть я вашу воспріять,
Сей Римъ я, можетъ быть, принужу трепетать.

У Вольтера онъ не выходитъ изъ себя. Его слова проще и благоразумнѣе. Понимая стремленіе римлянъ къ самовластію, онъ увѣренъ, однакожъ, что „они не рѣшатся оскорблять не-

обходимаго имъ союзника". Успокоивая опасенія Софонисбы, онъ говоритъ:

> Allez; ne croyez pas qu'ils puissent m'avilir:
> Je saurai les braver, si j'ai su les servir.
> Ils vous respecteront, vos frayeurs sont injustes.
> La nièce d' Annibal et la veuve d'un roi
> N'est captive en ces lieux des Romains ne de moi.

Думаемъ, выписанныхъ нами мѣстъ достаточно для показанія различія между подлинникомъ и переложеніемъ. Кто возьметъ на себя трудъ просмотрѣть другія явленія, тотъ увидитъ, что переложеніе нигдѣ не представляетъ надлежащаго выраженія ни обстоятельствъ дѣйствія, ни положенія дѣйствующихъ, что въ каждомъ діалогѣ его нарушается историческая и психологическая истина.

Разобравъ подробно „Софонисбу" Княжнина, мы имѣемъ теперь право ограничить сличеніе другихъ его трагедій съ оригинальными пьесами, потому что одна служитъ достаточною мѣрою для всѣхъ: Княжнинъ вездѣ вѣренъ своей методѣ переложенія. Но въ оцѣнку русскихъ классическихъ трагедій входитъ столько вопросовъ о драмѣ вообще и о французскомъ классицизмѣ въ особенности, что каждая пьеса Княжнина, кромѣ сличенія ея съ оригиналомъ, даетъ поводъ ко многимъ соприкосновеннымъ замѣчаніямъ, не лишеннымъ любопытства.

„Дидона", первая пьеса, прославившая Княжнина, есть вольный переводъ трагедіи того же имени, написанный Лефраномъ Помпиньяномъ (Lefranc de Pompignan), врагомъ Вольтера и другомъ Людовика Расина; а Лефранъ заимствовалъ сюжетъ изъ знаменитой четвертой пѣсни „Энеиды". Французскій авторъ, по словамъ Вильмена, имѣлъ больше гордости, чѣмъ таланта; но этотъ талантъ, равно какъ и литературное мужество, были достойны уваженія, потому что они боролись съ Вольтеромъ. Онъ сочинилъ трагедію: „Зораида", въ которой выразилъ чувства противоположныя чувствамъ „Альзиры". Лирическое подражаніе „Прометею", нѣчто въ родѣ холодной аллегоріи, устремлено на философію, или скорѣй на фернейскаго философа. Принятый въ академики, онъ, въ эпоху господства энциклопедистовъ, посреди своихъ сочленовъ, тоже энциклопедистовъ или ихъ приверженцевъ, нападалъ на ихъ философическія системы, показывая опасность ихъ ученія,

вредъ мнѣній. Впослѣдствіи Лефранъ обратился къ нравственной поэзіи и священнымъ пѣснопѣніямъ. Онъ издалъ „Les poésies sacrées et philosophiques“.

Такому-то писателю принадлежитъ „Дидона“ — трагедія, имѣвшая очень хорошій успѣхъ, но тѣмъ не менѣе второстепенная. Достоинства ея относительныя, то-есть, она лучшее драматическое произведеніе Лефрана — и только. Стихъ ея полный и плавный, возвышающійся до патетизма въ роляхъ Дидоны, Энея и Ярба, но лишенный поэтическаго цвѣта и того, что означается французскимъ словомъ: verve.

Когда подумаешь, что Лефранъ имѣлъ передъ собою „Энеиду“, отъ которой ему стоило только не уклоняться для сообщенія своей пьесѣ истинно-трагическаго интереса, и отъ которой онъ, однакожъ, уклонился, то невольно о томъ пожалѣешь. Чего, кажется, недоставало французскому трагику? Четвертая книга „Энеиды“ полна драматизма: въ ней есть и дѣйствующія лица, и страсти, и патетическія рѣчи. Оставалось пользоваться готовымъ: взять тѣ же лица и тѣ же рѣчи для тѣхъ же страстей. Но классическіе расчеты испортили дѣло — заставили измѣнить многое. Впрочемъ, справедливость требуетъ сказать, что во французской пьесѣ значительно сохранены и обстоятельства дѣйствія, и выраженія главнаго образца — „Энеиды“, гармоническіе стихи которой восхищали Лейбница, предпочитавшаго всѣмъ родамъ славы славу быть упомянутымъ въ поэмѣ Виргилія. Наша пьеса утратила весь колоритъ древняго событія, всю силу рѣчей, свойственныхъ античнымъ лицамъ. У Лефрана вмѣсто естественной, родной наперсницы, сестры Анны, Дидона получила какую-то Элизу; Княжнинъ, кромѣ Элизы, создалъ другую наперсницу — Арсину. У Лефрана Дидона поражаетъ себя (вѣроятно кинжаломъ); Княжнинъ устроилъ болѣе эффектное зрѣлище: Дидона его бросается въ огонь, охватившій чертоги. Первый, придавъ Энею извѣстную долю слабости, отъ которой онъ не изъятъ и въ латинской поэмѣ, избавилъ, однакожъ, его отъ слезъ и рыданій; для Княжнина и то и другое — неизмѣнныя, повсемѣстныя принадлежности героевъ: у него и Эней „ліетъ потоки слезъ“ (стр. 56), и дикій царь итульскій Ярбъ дѣлаетъ то же (стр. 20):

Тіасъ. Твои ль, твои ль глаза *потоки слезъ ліютъ?*
Ты плачешь, государь; твой духъ великій...

Ярбъ. *Плачу,*

Но знай, что слезъ своихъ напрасно я не трачу.

Все, что характеризуетъ Карѳагенъ и Трою — преданія, историческія воспоминанія, мѣстныя и временныя отношенія, замѣнены у Княжнина безцвѣтнымъ разговоромъ влюбленныхъ, въ которомъ любовь, ревность, сомнѣніе, горесть, злоба — получили выраженіе общее, слѣдовательно, самое скучное. И тѣмъ оно скучнѣе, что во всѣхъ пьесахъ настроено на одинъ и тотъ же ладъ: Дидона ничѣмъ не разнится отъ Софонисбы, а Софонисба отъ Дидоны; Эней равенъ Массиниссѣ, Сифаксъ — Ярбу, наперсницы одной пьесы — наперсницамъ другой.

Говоря о выраженіи, надобно указать тотъ законъ, которому, большею частью, подлежатъ перемѣны, введенныя подражательными пьесами. Онъ состоитъ въ томъ, что пластичная рѣчь древняго подлинника, исполненная ясныхъ, опредѣленныхъ и соотвѣтствующихъ предметамъ образовъ, всегда почти перелагается или на другіе образы, менѣе поэтическіе, или на простое, неизобразительное слово, думающее замѣнить отвлеченнымъ конкретное. Побудительная причина такого преобразованія легко объясняется: для писателей новѣйшаго міра, особенно для писателей второстепенныхъ, чужды были такія понятія древности. Не находя ничего себѣ близкаго въ жизни давно отжитой, они представляли ее по-своему, въ образахъ, заимствованныхъ изъ новой жизни, если переводили созерцанія, какъ единичныя представленія, на понятія, какъ представленія общія. Для примѣра возьмемъ то мѣсто, гдѣ Дидона обращается съ упреками къ Энею. У Виргилія она говоритъ такъ:

„Вѣроломный!... нѣтъ, не богиня даровала тебѣ жизнь, не Дарданъ былъ твой праотецъ: ужасный Кавказъ породилъ тебя въ своихъ скалахъ, и ты сосалъ молоко гирканскихъ тигрицъ“.

Лефранъ измѣняетъ подлинникъ слѣдующимъ образомъ:

„Нѣтъ, не отъ крови боговъ, не отъ крови героевъ произошелъ ты: ты получилъ рожденіе посреди скалъ; чудовище лѣсовъ воспитало твое дѣтство“.

Ясно, что переводъ замѣнилъ общимъ индивидуальное: вмѣсто „богини“ (Венеры), матери Энея, поставилъ „боговъ“ и въ прибавокъ къ нимъ „героевъ“, вмѣсто „скалъ Кавказа“ —

неизвѣстно какія „скалы“, вмѣсто „гирканскихъ тигрицъ“ — какое-то „чудовище лѣсовъ“ (un monstre des forets). Такимъ образомъ исчезли исторія и поэзія; осталось холодное подражаніе, ничего опредѣленнаго не дающее, ничего особеннаго не говорящее фантазіи.

Но въ этомъ холодномъ подражаніи есть, по крайней мѣрѣ, выдержанность, ровность. Стихи Княжнина грѣшатъ и противъ этого качества представленія:

Оставь меня, пришлецъ, звѣрямъ подобный свойствомъ!
Вѣщаютъ, что въ тебѣ безсмертныхъ кровь течетъ;
Неправда — *лютый тигръ* тебѣ далъ видѣть свѣтъ!
Въ утробѣ ты зачатъ свирѣпѣйшія *львицы!*

Къ чему два образа вмѣсто одного? Что-нибудь одно — или сынъ тигра, или сынъ львицы.

Кромѣ однообразія рѣчи, въ трагедіяхъ Княжнина есть другая, болѣе важная монотонія, которую Карамзинъ считалъ недостаткомъ трагедій Сумарокова. Въ „Пантеонѣ россійскихъ авторовъ“ есть весьма замѣчательный отзывъ объ отцѣ россійскаго театра: „Сумароковъ старался описывать болѣе *чувства*, нежели представлять *характеры* въ ихъ эстетической и нравственной истинѣ“. Это совершенно справедливо, но такой недостатокъ не принадлежитъ исключительно Сумарокову: онъ общій у него съ Княжнинымъ и Озеровымъ, или, лучше, со всѣми пьесами французскихъ классиковъ, служившихъ образцами нашей драматической словесности. Описаніе чувствъ, вмѣсто изображенія характеровъ, есть отличіе псевдоклассицизма, тогда какъ изображеніе полныхъ характеровъ отличаетъ такъ называемую (вѣрнѣе: такъ называвшуюся) романтическую школу. Сами французы опредѣлительно провели демаркаціонную линію между своими трагиками и трагиками нѣмецкими и англійскими. Бенжаменъ Констанъ, постановивъ вопросъ, очень умно рѣшилъ его въ предисловіи къ переводу Шиллеровой пьесы „Валленштейнъ“. „Французы (говоритъ онъ) изображаютъ въ трагедіи одно только событіе или одну страсть: напротивъ, нѣмцы представляютъ цѣлую жизнь и цѣлый характеръ. Послѣдніе не исключаютъ ни одного важнаго обстоятельства изъ жизни героевъ, не опускаютъ ни одной черты, входящей въ составъ ихъ индивидуальности; дѣйствующія лица являются съ своими слабостями, непостоянствомъ и той

безпрерывной измѣнчивостью, которая принадлежитъ природѣ человѣческой и всѣмъ дѣйствительнымъ существамъ. Французы изгоняютъ изъ характеровъ все, что не служитъ къ обнаруженію страсти, которую они хотятъ изобразить; въ предыдущей жизни героевъ они берутъ единственно то, что имѣетъ необходимую связь съ представляемымъ событіемъ". Какая метода лучше? Освобождая событіе отъ всѣхъ предшествовавшихъ ему обстоятельствъ, авторъ можетъ сильнѣе сосредоточить вниманіе на единственномъ предметѣ; изображая одну какую-нибудь страсть вмѣсто цѣлаго индивидуальнаго характера, онъ имѣетъ средство сообщить пьесѣ трагическій эффектъ. Но, съ другой стороны, при такой методѣ представленія, уничтожается индивидуальность, эта главная красота жизни и поэтическаго созерцанія; исчезаютъ особенныя, спеціальныя физіономіи, на которыя мы всегда смотримъ съ особеннымъ удовольствіемъ. Вотъ почему большая часть классическихъ лицъ не имѣетъ ничего, что бы имъ принадлежало исключительно: они — общіе портреты, общія мѣста живописи драматической. Такъ какъ подобныя лица неестественны, то они и не могутъ возбуждать въ насъ сочувствія, ибо намъ нравится только естественное. Живой любитъ живое, а жизнь и разнообразіе — одно и то же. Дѣло философіи — сводить разнообразіе къ единству; дѣло поэзіи — воспроизводить единое, или общее, въ разнообразномъ, или особенномъ, какъ оно является въ самой природѣ.

Но пусть трагедія и ограничится представленіемъ страстей или чувствъ; въ постепенномъ ихъ развитіи найдется много интереснаго для зрителя. Искусный актеръ оттѣнитъ естественные періоды или моменты душевнаго состоянія, художество игры образно покажетъ то самое, что показалъ бы необразно психологическій анализъ. Такъ знаменитая Рашель заставляетъ парижанъ прощать Федрѣ историческую невѣрность. Она, по остроумному выраженію одного литератора, открыла новаго писателя — Расина, т.-е. обратила вниманіе на мастерское изображеніе душевнаго процесса. Дурно, если страсть, выбранная въ драматическій сюжетъ, не имѣетъ движенія, лишена игры, если изъ всего пути, ею проходимаго, взятъ одинъ только пунктъ, на которомъ вертится пятиактное дѣйствіе; дурно также, если и многіе пункты не связаны естественными переходами и разставлены по фантастическимъ

соображеніямъ автора; дурно, наконецъ, если въ различныя пьесы вводится одна и та же страсть, или, что еще хуже, изъ одной и той же страсти берется одинъ и тотъ же моментъ. Плодомъ такого распоряженія будетъ необходимо убійственная монотонія, которую придется разнообразить только варіаціями слова. Но самое искусное словоизвитіе не прикроетъ бѣдности содержанія, однообразіе страстей. Вотъ почему у Княжнина безпрестанно встрѣчаются повторенія однѣхъ и тѣхъ же мыслей, однихъ и тѣхъ же чувствъ. Легко видишь въ разныхъ пьесахъ общій мотивъ, безразличное содержаніе.

Къ однообразію содержанія и выраженія надобно присовокупить еще однообразіе характеровъ, тона, числа дѣйствующихъ лицъ и актовъ, построенія пьесы, даже мѣры монологовъ и діалоговъ. Для всѣхъ трагедій одна форма, которая утомляетъ подъ конецъ самое долгое терпѣніе. И это терпѣніе остается часто безъ награды или награждается нѣсколькими тирадами, въ которыхъ иногда проглядываетъ чувство, а болѣе искусство версификатора. Въ первомъ отношеніи можемъ указать два — три мѣста изъ „Дидоны“, лучшей пьесы Княжнина, во второмъ — столько же мѣстъ изъ „Дидоны и „Софонисбы“. Дидона, узнавъ объ отплытіи Энея, приходитъ въ отчаяніе:

О ночь! ужасна ночь! покровъ злодѣйскихъ дѣлъ,
Въ которую Эней въ невѣрности успѣлъ!
О, льстивый сонъ! почто не сталъ ты сномъ мнѣ вѣчнымъ?
И вмѣсто, чтобъ манить спокойствіемъ сердечнымъ,
Почто призракомъ ты, внушить могущимъ страхъ,
Спокойства не прервавъ, въ ужаснѣйшихъ мечтахъ
Не предвѣщалъ ты мнѣ свершаемаго бѣдства:
Я, востревоженна, еще нашла бы средства
Клятвопреступника жестока удержать;
Въ отчаяньи я все дерзнула бъ предпріять:
Я, грудь его пронзивъ, свою бы поразила
И смертію бъ себя съ невѣрнымъ съединила.

(Дѣйствіе V, явл. IV.)

На вопросъ Элизы: „или виною мы твоей напасти были?“ отчаянная царица отвѣчаетъ:

Вы, боги, и Эней, и всѣ мнѣ измѣнили!
Почто не знали вы, что сей пергамскій льстецъ

Коварствомъ мнѣ плететъ толь пагубный конецъ?
Вы видѣть то могли, но видѣть не хотѣли;
О счастьи вы своей царицы не радѣли.
Вы знали все, и какъ, увы! всего не знать?
Старался ль онъ свое намѣренье скрывать?
Злодѣйствія его всѣ были откровенны,
Давно ли корабли злодѣя сооруженны?
Въ которые часы ходилъ онъ ко брегамъ
Готовить смерть и все мое несчастье тамъ?
Въ срединѣ ль дня, или въ срединѣ темной ночи?
Что, ахъ? того мои не смѣли видѣть очи,
Не чудно ты; я весь теряла разумъ въ немъ,
Казался богомъ мнѣ во сердцѣ онъ моемъ...
Сокройтесь отъ меня, несчастную оставьте,
И мукъ моихъ своимъ отсутствіемъ убавьте.
Вы всѣ противны мнѣ: со мной Энея нѣтъ?
(Дѣйствіе V, явл. VI.)

Въ „Софонисбѣ" Филоцъ (придворный Сифакса), разсказывая о сраженіи, хорошо изображаетъ гнѣвъ царя своего:

При ономъ словѣ царь содрогся, поблѣднѣлъ,
И вдругъ отъ гнѣва зракъ его какъ туча рдѣлъ,
Котора, молнію сокрывъ въ кипящемъ чревѣ,
На крыльяхъ вѣтряныхъ при бурномъ, страшномъ ревѣ,
Пареньемъ дерзостнымъ терзая неба твердь,
Наноситъ ужасъ, страхъ, отчаянье и смерть.
(Дѣйствіе III, явл. II.)

Не дуренъ стоическій монологъ Масиниссы, помышляющаго о смерти:

Се люто остріе (кинжалъ), но люто меньше ихъ (римлянъ);
Оно препона имъ въ намѣреніяхъ злыхъ.
Оно отворитъ намъ убѣжище спокойно,
Злодѣйства хищнаго гоненье недостойно.
Не можетъ гдѣ до насъ достигнути вовѣкъ:
Гдѣ римлянинъ не богъ, такой же человѣкъ;
Подъ игомъ тяжкимъ, гдѣ невинность не стенетъ, и пр.
(Дѣйствіе V, явл. V.)

Мерзляковъ совершенно справедливо замѣтилъ, что слогъ Княжнина, будучи благороднѣе и чище, нежели въ трагедіяхъ Сумарокова, впадаетъ въ другую противоположную крайность:

онъ холоденъ, напыщенъ, не свободенъ. Скажемъ иначе: въ слогѣ Княжнина нѣтъ *движенія* — этой необходимой принадлежности истиннаго краснорѣчія, этого величественнаго достоинства рѣчи. Движеніе вытекаетъ непосредственно изъ чувства — и только изъ чувства. Другія красоты словеснаго выраженія могутъ быть плодомъ воображенія и разума; но движеніе сообщается только душою. Слѣдовательно, присутствіе и степень движенія указываетъ степень душевнаго участія въ сочиненіи: читая его, живешь вмѣстѣ съ авторомъ — и только такого автора ждетъ безсмертіе. Умѣнье поставить каждую мысль на логическомъ ея мѣстѣ составляетъ *необходимое* умѣнье каждаго писателя. Здѣсь нѣтъ еще геніальности. *Геніальность* воспроизводитъ то, что совершается въ душѣ подъ вліяніемъ могучей страсти, живого восторга: она говоритъ именно то. что сказать должно, ускоряетъ или замедляетъ теченіе рѣчи, сплотняетъ или разрѣжаетъ ткань слова, идетъ или нечувствительнымъ скатомъ или быстрыми порывами — и все это дѣлаетъ сообразно душевнымъ движеніямъ, то ровнымъ и тихимъ, то порывистымъ и тревожнымъ, а не по чистому капризу, или по любви къ разнообразію. Уничтожьте метафоры, отбросьте черты остроумія: движеніе останется, если оно было — останется душа рѣчи. Отсюда не слѣдуетъ, что движеніе покупается жертвою всѣхъ украшеній; слѣдуетъ только, что оно производитъ ихъ, а не они его производятъ, подобно тому, какъ рѣка поитъ берега и покрываетъ ихъ зеленью и цвѣтами, тогда какъ ни зелень, ни цвѣты не имѣютъ никакого вліянія на теченіе рѣки.

Романтическая школа французовъ (В. Гюго, Сю, Дюма и пр.) думала замѣнить движеніе слога, какъ выраженіе душевнаго движенія, блестящими тирадами судорожной реторики; но между тѣмъ и другимъ такое же различіе, какъ между истинною жизнью и гальваническимъ потрясеніемъ мертвеца, или между румянцемъ здоровья и багровымъ цвѣтомъ апоплектика. Справедливость требуетъ, однакожъ, замѣтить, что въ этомъ мелодраматическомъ языкѣ виденъ большой талантъ. Княжнинъ не имѣлъ большого таланта и, слѣдовательно, не имѣлъ силы: нѣтъ у него ни движенія (что представляютъ нѣкоторыя мѣста трагедій Озерова), ни блистательнаго мелодраматизма, какъ у французскихъ романтиковъ. Отсутствіе истиннаго краснорѣчія и краснорѣчія эффектнаго замѣняется у него наборомъ

высокихъ словъ, искусственною вставкою троповъ и фигуръ. Такъ, въ одной сценѣ „Росслава" (въ разговорѣ Христіерна съ Росславомъ) онъ помѣстилъ многіе величественные обороты, разсѣянные въ разныхъ мѣстахъ у Корнеля, Расина и Вольтера.

Галаховъ.

Трагедія Княжнина „Росславъ".

Намъ не случалось встрѣчать такой трагедіи на французскомъ языкѣ, но можетъ быть, подобно прочимъ своимъ трагедіямъ, Княжнинъ взялъ и содержаніе „Росслава" у какого-нибудь французскаго трагика, а можетъ быть выдумалъ его и самъ: мы не отвѣчаемъ ни за то, ни за другое. Здѣсь онъ вывелъ русскаго въ плѣну у шведовъ. Дѣйствіе происходитъ, кажется, въ эпоху Густава-Вазы, когда онъ задумалъ освободить своихъ соотечественниковъ отъ Христіана (у Княжнина—Христіерна); по крайней мѣрѣ во всей трагедіи идетъ рѣчь о какомъ-то Густавѣ, который будто бы скрывался въ нѣкіихъ странахъ, подвластныхъ Россіи. Объ этомъ тайномъ убѣжищѣ его зналъ только Росславъ, русскій полководецъ, который въ одномъ сраженіи со шведами—

Влекомый пламенемъ стремленія геройска,
Израненъ, весь въ крови, во узы шведовъ палъ.

Христіернъ требовалъ отъ Росслава открыть ему тайну, но соотечественникъ нашъ, несмотря ни на какія мученія, не удовлетворилъ требованію шведскаго властелина. За него вступился полководецъ Христіерна, Кедаръ, который называлъ плѣнника своимъ другомъ и обѣщалъ своему государю выпытать у него тайну. Росславъ былъ освобожденъ отъ оковъ и отданъ Кедару. Въ это время, Богъ знаетъ откуда, явились *сарматы,* напали на Швецію и привели ее въ трепетъ. Противъ нихъ отправился Кедаръ и взялъ съ собой Росслава. Шведскій полководецъ проигралъ было битву,

Но *лютый другъ,* Росславъ, геройскимъ полонъ жаромъ,
Упавшимъ на меня (на Кедара) обременемъ ударомъ,
Унылыхъ ратниковъ надеждою, стыдомъ

Ко славѣ обратя, свой страшный кинулъ громъ.
Во мракѣ ночи скрытъ, въ побѣдѣ безопасна,
Разсѣялъ, разметалъ сего врага ужасна...

А между тѣмъ онъ скрылъ свой подвигъ и приписалъ его Кедару. Кедаръ былъ осыпанъ почестями, но въ благодарность Росславу сталъ называть его своимъ врагомъ и злодѣемъ. За что же? спроситъ читатель. За то, что Росславъ одержалъ побѣду; Кедаръ завидовалъ ему, а еще болѣе боялся, чтобъ онъ не открылъ истины. Всякій можетъ видѣть, какъ неестественно и натянуто подобное явленіе. Кто могъ повѣрить плѣннику, если бъ онъ и въ самомъ дѣлѣ вздумалъ разсказывать о своемъ подвигѣ? Да и кто въ состояніи назвать человѣка своимъ злодѣемъ за его скрытный дружескій поступокъ, какой оказалъ Росславъ? Но какъ бы то ни было, только Кедаръ сталъ считать Росслава своимъ непримиримымъ врагомъ. Кедаръ былъ влюбленъ въ Зафиру, и кромѣ того еще питалъ себя честолюбивыми замыслами, если женится на Зафирѣ. А между тѣмъ Христіернъ самъ захотѣлъ жениться на ней. Къ этому же присоединилась еще страстная любовь Зафиры къ Росславу, который тоже *горѣлъ* къ ней. Такими-то обстоятельствами начинается трагедія.

Является Любомиръ, посолъ отъ русскаго князя, съ намѣреніемъ выкупить Росслава изъ плѣна цѣною завоеванныхъ областей.

Росславъ укоряетъ Любомира и логически доказываетъ ему, что русскій князь не имѣетъ никакого права выкупать его.

«Когда бъ мой князь мнѣ рекъ: умри ты такъ, какъ жилъ,
Тогда бъ онъ мнѣ, тогда бъ по-царски другомъ былъ».

Христіернъ отвергаетъ всѣ предложенія Любомира, хвалится, что онъ своимъ мечомъ отниметъ всѣ завоеванія Россіи, и обѣщаетъ Росславу свободу только въ такомъ случаѣ, если онъ откроетъ ему тайну о Густавѣ. Росславъ не открываетъ этой тайны, снова заключенъ въ оковы и отосланъ въ тюрьму. Къ гнѣву Христіерна Кедаръ бросаетъ еще искру: онъ намекаетъ ему на любовь Зафиры къ плѣннику. „Понимаю", говоритъ съ гнѣвомъ Христіернъ:

«Да вострепещутъ тѣ, мою которы страсть
Стремятся обмануть, презрѣвши царску власть».

Христіернъ еще разъ встрѣчается съ Росславомъ и осуждаетъ его на смерть. При этомъ же Зафира ясно обнаруживаетъ свою любовь и тоже получаетъ приказаніе готовиться къ смерти.

Обоихъ осужденныхъ оставляютъ вмѣстѣ ждать смертнаго часа.

Кедаръ все еще показываетъ, будто онъ другъ Росслава, объявляетъ осужденнымъ, что онъ умилостивилъ разгнѣваннаго властителя, что Зафира прощена; но никакія мольбы не могли удалить казни отъ русскаго плѣнника; она уже готовилась на площади. Тогда Зафира вмѣстѣ съ Любомиромъ задумываетъ устроить побѣгъ: все было приготовлено, и вотъ она является въ Росславову тюрьму и заклинаетъ его бѣжать съ ней; но уговорить Росслава невозможно. Увѣрившись въ этомъ, Зафира въ отчаяніи вынимаетъ кинжалъ и хочетъ имъ заколоться. Тогда Росславъ сказалъ:

> Постой жестокая, иду, тебѣ покоренъ,
> Я трепещу, къ чему мнѣ путь тобой отворенъ.

На это Зафира отвѣчаетъ восторженно:

> Ко счастью нашему! Меня коль любишь ты,
> Передъ свѣтильникомъ любви падутъ *мечты,*
> *Которыми тебя геройство ослѣпляетъ...*
>
> . . . .

Росславъ.

> «*Довольствуйся и тѣмъ, что я поколебался!*»

Пока такимъ образомъ Зафира умоляла Росслава, уже прошло время, назначенное для бѣгства. Является Любомиръ и объявляетъ, что Кедаръ подкараулилъ ихъ приготовленія и разрушилъ весь планъ ихъ побѣга.

Христіернъ медлитъ предать Росслава казни, желая прежде выпытать у него Густавову тайну; но Кедаръ безпрестанно возстановляетъ своего короля противъ плѣнника; онъ говоритъ, что Густавъ уже самъ открываетъ свою тайну, приближаясь съ воинствомъ къ Стокгольму. Христіернъ пораженъ такимъ извѣстіемъ; но прежде всего желаетъ кончить дѣло съ Росславомъ и Зафирой. По его приказанію они представлены передъ лицо его.

Тутъ Зафира вступается за Росслава, молитъ, проситъ, но все напрасно: Христіернъ раздраженъ еще больше, Рос-

слава уводятъ на казнь. Тогда Зафира безразсудно вздумала грозить королю своимъ вліяніемъ на народъ, и, разумѣется, отдана за то подъ стражу. Не прошло и минуты послѣ удаленія Росслава, какъ Христіерну объявляютъ, что въ этотъ самый *мигъ* совершился важный переворотъ:

Освобожденъ Росславъ, Густавъ у градскихъ стѣнъ.
. . . .
Уже Росславу въ казнь готовы были муки,
Въ уныніи Стокгольмъ удара ожидалъ,
Который гордому Росславу угрожалъ.
Се россійскій вдругъ посолъ летитъ на мѣсто лобно.
«Кого» кричитъ, «кого караете такъ злобно?
Теряя, коимъ градъ недавно сей спасенъ,
Которымъ самъ Кедаръ къ побѣдѣ вознесенъ!
Росславъ Густаву другъ, а Христіерну врагъ».
Едва онъ рекъ сіе, вдали крутится прахъ;
Оружій виденъ блескъ, и слышны трубны звуки.
На небо Любомиръ, тогда воздѣвши руки,
«О готѳы!» вопіетъ, приспѣлъ спасенья часъ;
Густавъ у вашихъ вратъ васъ въ помощь призываетъ»
Народъ волнуется и все опровергаетъ.
Неустрашимъ Росславъ, имѣя мечъ въ рукахъ,
И гордо грудь неся, сугубитъ бури страхъ.
Всѣ ратники твои отвсюду притѣсненны,
Едва противятся, силъ, бодрости лишенны...»

Все это хорошо для окончанія трагедіи, но какъ-то странно повѣрить, чтобъ народъ вступился за плѣнника, осужденнаго на казнь за открытую любовь къ ихъ княжнѣ; да и какъ онъ могъ повѣрить словамъ другого иностранца, что не Кедаръ, а Росславъ одержалъ извѣстную побѣду; кажется естественнѣе бы всего было принять эти слова за хвастовство, которое могло даже унизить патріотизмъ шведскаго народа. А этотъ народъ вдругъ растерзалъ на части Кедара и сдѣлалъ двухъ иноземцевъ едва ли не своими предводителями.

Христіернъ со злобой слушаетъ вѣсть о всемъ этомъ торжествѣ Росслава и Густава; сюда же Зафира подбавляетъ еще немножко соли, за что жизнь ея висѣла уже на волоскѣ: Христіернъ хотѣлъ заколоть ее, приговаривая:

«*Но ты не льстись моей напастью утѣшаться,*
Со мною ты должна во гробѣ сочетаться».

Вмигъ вбѣгаетъ Росславъ съ народомъ и вырываетъ мечъ изъ рукъ Христіерна. Христіернъ видитъ, что ему больше ничего не остается дѣлать, какъ заколоться. Вздумано и сдѣлано. А Росславъ, въ награду своихъ доблестныхъ свойствъ, получаетъ Зафиру.

Несмотря на многіе свои недостатки, эта трагедія самая лучшая изъ трагедій Княжнина. Правда, характеры въ ней такъ же односторонни и *идеализованы* до крайности, какъ и въ прочихъ трагедіяхъ; но зато въ ней нѣтъ той приторности, какъ напримѣръ въ „Софонисбѣ", „Владимирѣ и Ярополкѣ", „Владисанѣ"; языкъ ея особенно обработанъ, а въ нѣкоторыхъ монологахъ даже силенъ и прекрасенъ.

Еще въ другомъ отношеніи замѣчательна эта трагедія: въ ней видно стремленіе автора представить идеалъ характера русскаго человѣка; желаніе тронуть самую чувствительную и звучную струну своихъ соотечественниковъ, ихъ патріотизмъ и національную гордость. Первую подобную попытку сдѣлалъ Сумароковъ своимъ „Димитріемъ Самозванцемъ". По своимъ характерамъ, и даже по содержанію, эта трагедія едва ли не ничтожнѣе всѣхъ сумароковскихъ трагедій; но она важна въ другомъ отношеніи. „Сумароковъ", говоритъ князь Шаховской, „попалъ на тропу, проложенную древними трагиками къ душамъ ихъ соотечественниковъ, *готовыхъ съ жадностью сочувствовать горестной судьбѣ ихъ родины, и пробуждать въ сердцахъ своихъ чувства ихъ предковъ*".

„Никогда не забуду", еще замѣчаетъ онъ, „что я чувствовалъ, увидя въ первый разъ сію народную любимицу („Димитрія Самозванца")... ни въ какой изъ превосходно представленныхъ французскихъ трагедій Корнеля и Расина сердце мое такъ не билось. Обветшалое стихотворство Сумарокова и искажаемый часто русскій языкъ не оскорбляли моего слуха; его поражало только то, что безпрестанно раздавалось въ душѣ моей. Воображеніе мое, воспламененное любовью къ нашей *церкви* и *отечеству,* то уносилось на Красную площадь, сострадая стону Москвы, заглушаемому буйнымъ самохвальствомъ иновѣрцевъ, то радовалось крику святой Руси на бодрыя воззванія Шуйскаго. Наконецъ, набатъ, ударившій по волѣ Божіей въ казнь хищничества и святотатства, потрясъ мою душу; огонь пробѣжалъ изъ сердца по всѣмъ моимъ жиламъ; взрывъ

радушнаго рукоплесканія огромилъ театръ, и трагедія исполнила свое дѣло".

Изъ этого отрывка читатель уже видитъ, что Сумароковъ силился представить *предметы*, дорогіе русскому сердцу: вѣру и отечество; пусть онъ выразилъ ихъ въ надутыхъ словахъ, въ неестественномъ дѣйствіи, но для насъ важна только попытка, важно то сочувствіе, съ какимъ встрѣтили ее современники Сумарокова: ею онъ затронулъ самую чувствительную струну сердецъ ихъ. Вотъ отчего эта трагедія держалась на сценѣ долѣе другихъ Сумароковскихъ трагедій.

Княжнинъ силился сдѣлать другой шагъ; онъ хотѣлъ выставить не возвышенные *предметы*, а возвышенный *характеръ* русскаго человѣка. И дѣйствительно, надо сказать, что эта новая попытка сдѣлала шагъ впередъ: стоитъ только сравнить „Димитрія Самозванца" и „Росслава".

Если въ лицѣ Росслава мы и не признаемъ вполнѣ характера русскаго человѣка, то все же онъ ближе къ русскому; по крайней мѣрѣ онъ напоминаетъ намъ многіе историческіе примѣры твердости русскаго человѣка. Читатель знаетъ, съ какимъ восторгомъ зрители встрѣчали и эту трагедію: она сильно затрогивала сердца ихъ. Съ такимъ же чувствомъ впослѣдствіи встрѣчали и третью попытку; ее сдѣлалъ Озеровъ своимъ „Димитріемъ Донскимъ". Онъ хотѣлъ выставить здѣсь и русскіе *предметы*, и русскіе *характеры* вмѣстѣ, что Сумароковъ и Княжнинъ сдѣлали порознь. И здѣсь мы замѣчаемъ третій шагъ; пусть эта трагедія еще мало представляетъ русскую дѣйствительность, но во всякомъ случаѣ она не можетъ итти въ сравненіе ни съ „Димитріемъ Самозванцемъ", ни съ „Росславомъ". Вотъ какъ развивались всѣ эти попытки; наконецъ пришло время, и Пушкинъ показалъ намъ дѣйствительно русскіе *предметы* и вывелъ истинно русскіе *характеры*.

Изъ библіотеки для чтенія, 1850 г.

„Хвастунъ“ и „Чудаки“, комедіи Княжнина.

Начнемъ съ умозаключенія: если Княжнинъ почти цѣликомъ бралъ изъ трагедій французскихъ, то, вѣроятно, слѣдовалъ онъ той же методѣ и въ комедіяхъ. Можетъ быть, по повѣркѣ такъ и выйдетъ.

Неизвѣстно почему, критика единогласно положила и теперь полагаетъ, что „Хвастунъ“ есть подражаніе комедіи Детуша: „Le Glorieux“ (Тщеславный). И по мнѣнію С. Н. Глинки, „Хвастунъ отчасти заимствованъ изъ Детуша, но приноровленъ къ русской современности“ (Репертуаръ Русскаго Театра, 1841, № 2). И критика г. Перетца (Пантеонъ, 1850, № 1) повторяетъ то же: „основная идея „Хвастуна“ заимствована изъ „Le Glorieux“, Детуша“, хотя вслѣдъ же за этими словами показывается все различіе заимствованнаго и оригинальнаго. Наконецъ и недавно вышедшее „Столѣтіе русской словесности“ Н. Мизко находитъ „Хвастуна“ въ „Тщеславномъ“. Всѣ эти мнѣнія — повтореніе однажды сдѣланной ошибки, хотя ошибка давно уже исправлена: еще въ 1824 г. указанъ истинный источникъ комедіи Княжнина. Просимъ гг. критиковъ пробѣжать „Нѣкоторыя замѣчанія Россіянина, живущаго нынѣ въ Парижѣ, на Антологію г. Дюпре де Сент-Мора“ (Вѣстн. Евр., 1824, № 22). Тамъ найдутъ они слѣдующія строки: „Еще я долженъ показать ошибку сочинителя Антологіи о Княжнинѣ. Нѣтъ ни малѣйшаго сходства между „Тщеславнымъ“ (Le Glorieux), комедіею Детуша, и „Хвастуномъ“ русскаго стихотворца. Напротивъ того, комедія сего послѣдняго есть переводъ, можно сказать, самый вѣрный, комедіи де Брюйе (de Brueys): „L'Important“; но сія ошибка извинительна и потому, что она была повторяема неоднократно русскими критиками.

Сличая комедію Княжнина съ комедіей де-Брюйе, видимъ, что комедія Княжнина и по сюжету, и по ходу, и по идеѣ — рѣшительное подражаніе, переводъ комедіи де-Брюйе.

Въ комедіи „Хвастунъ“ выражена идея тщеславія, одного изъ важнѣйшихъ недостатковъ человѣка. Дѣйствія этого недостатка такъ губительны, что, по выраженію извѣстнаго поэта, нельзя придумать для него достаточно сильной хулы. Онъ — бичъ отдѣльныхъ лицъ и цѣлыхъ обществъ. Вредъ,

имъ наносимый, легко видѣть изъ его краткой, но вполнѣ опредѣлительной формулы: „казаться. а не быть“. Каждый предметъ въ природѣ долженъ быть чѣмъ-нибудь, а не казаться тѣмъ, что онъ не есть. Тщеславіе, стремясь къ послѣднему и ненавидя первое, нарушаетъ верховный законъ естества — законъ опредѣленнаго, истиннаго существованія: вотъ почему и говорятъ о немъ, что оно извращаетъ природу и есть источникъ лжи. „Быть“ — трудно: каждое бытіе налагаетъ непремѣнно извѣстныя обязанности. выполненіемъ которыхъ оно, такъ сказать, платитъ за права жизни. „Казаться“ — легко: здѣсь мы освобождаемся отъ бремени долга и можемъ пользоваться житейскими выгодами несоразмѣрно съ своими достоинствами, которыхъ иногда вовсе и не бываетъ. Но такъ какъ бремя истиннаго бытія священно, а легкость бытія ложнаго, кажущагося, противорѣчитъ нравственности, то несравненно почетнѣе быть чѣмъ-нибудь, нежели казаться чѣмъ-нибудь другимъ.

Множество людей погружено въ среду тщеславія, заражено желаніемъ казаться, а не быть, и всѣ дѣйствія своихъ силъ, все разнообразіе своихъ средствъ употребляетъ на достиженіе завѣтнаго желанія; желаютъ казаться богатыми, не будучи богатыми, чиновными, не будучи чиновными, добродѣтельными безъ добродѣтелей, учеными учась кое-какъ, дѣловыми, мало дѣлая или ничего не дѣлая. Истиннаго бытія въ такой средѣ быть не можетъ, и всякъ человѣкъ, живущій изъ видовъ тщеславія — ложь.

Конечно, въ числѣ многихъ причинъ „казаться, а не быть“, не послѣднее мѣсто занимаетъ желаніе *казаться* хорошимъ и скрыть то, что *есть* дурного.

Желаніе само по себѣ похвальное: оно вытекаетъ изъ образованія, которое указываетъ человѣку его достоинства и недостатки, и весьма естественно, что человѣкъ зная истинную цѣну того и другого, хочетъ, не разбирая средствъ, пріобрѣсти достоинство и освободиться отъ недостатковъ. Но къ тому ли только должно приводить образованіе? Пусть оно возведетъ человѣка на такую высоту, на которой пониманіе достоинствъ и недостатковъ перешло бы въ душевное стремленіе къ однимъ, въ душевное отвращеніе къ другимъ, на которой бы желаніе *казаться* обратилось въ твердо-искреннее намѣреніе *быть,* и намѣреніе стало дѣломъ.

Слѣдствія тщеславія различны. Нѣкоторыя изъ нихъ поражаютъ насъ своей смѣшною стороною, но всѣ они больше или меньше вредны, потому что всѣ мѣшаютъ совершенствованію человѣка, истинѣ жизни. Нашедъ средства *казаться*, тщеславный не видитъ надобности *быть*. Онъ удовлетворяется номинальнымъ состояніемъ и не заботится о пріобрѣтеніи состоянія реальнаго. Ему хорошо подъ личиной того или другого бытія, и онъ погружается въ самодовольство, теряетъ чувство права и чести, и наконецъ лишается возможности стать опредѣленной личностью.

Тщеславіе водворяетъ порядокъ въ домѣ для пріема гостей и остается равнодушнымъ къ безпорядку во все остальное время, то-есть, девяносто девять сотыхъ жизни. Тщеславіе накидываетъ чистую, блестящую одежду на негодное исподнее платье, на черное бѣлье. Тщеславіе понуждаетъ перемѣнять безъ всякой нужды службу, презирать свое прежнее состояніе, домогаться, безъ разумныхъ причинъ, новаго. Тщеславіе, или страсть казаться, любитъ во всемъ „казовые концы". Тщеславіе въ семействѣ, тщеславіе въ обществѣ, тщеславіе въ литературѣ, тщеславіе на службѣ... вездѣ сводится оно къ одному и тому же пункту: „казаться, но не быть". „О тщеславіе! тщеславіе!" заключаемъ мы словами поэта: „ты губишь сердца, ты извращаешь природу! Нельзя выдумать довольно сильной на тебя хулы!"

Посмотримъ, какимъ образомъ идея тщеславія развита Княжнинымъ въ главномъ дѣйствующемъ лицѣ комедіи — въ Верхолетѣ. Здѣсь надобно различать дѣйствія тщеславнаго отъ способа, который онъ употребляетъ для достиженія своихъ цѣлей. Дѣйствія Верхолета принадлежатъ къ низкимъ явленіямъ общественнаго недостатка: они возбуждаютъ смѣхъ, а не серіозное негодованіе серіозно-честнаго человѣка. Верхолетъ отчаянно хвалится своимъ значеніемъ при дворѣ, множествомъ дѣлъ ему ввѣренныхъ, властью раздавать сенаторскія и какія угодно мѣста, корреспонденціей съ королями. Онъ имѣетъ въ виду жениться на дочери богатой и глупой госпожи Чванкиной и, пользуясь страхомъ, который его вымышленная знатность задала простаку дядѣ, беретъ у этого дяди три тысячи рублей. Это — своего рода Хлестаковъ, съ той разницей, что онъ, трезвый, позволяетъ себѣ говорить такія вещи, которыя Хлестаковъ высказываетъ послѣ сытнаго завтрака.

Способъ, употребляемый Верхолетомъ для приданія себѣ значительности — ложь, хвастовство, почему комедія и названа „Хвастуномъ“ — названіе, взятое не отъ сущности тщеславія, а отъ одного изъ средствъ, на которыя этотъ порокъ такъ находчивъ. Отсюда ясно, что авторъ и въ представленіи дѣйствій и въ представленіи способа дѣйствій остановился только на смѣшной сторонѣ предмета, не коснувшись отвратительно-вредной глубины его. Онъ не ударилъ въ сердце порока, которое самый порочный боится выказывать, но показалъ только поверхность, внѣшность порока, которая у такихъ наглыхъ и глупо тщеславныхъ людей, какъ Верхолетъ, кажется забавною, смѣшною, не больше Верхолетъ — даже не плутъ, а „плутоватый дворянчикъ“, богатый хвастовствомъ и обманами, который сбираетъ „оброкъ съ плохихъ головъ“ (ч. I, стр. 580). Этого мало: авторъ поставилъ на первомъ планѣ средство тщеславія, заслонивъ имъ самое тщеславіе, то-есть его свойства и дѣйствія. У него ложь, хвастовство — центръ комедіи, какъ будто въ хвастовствѣ существенное качество людей, желающихъ казаться, а не быть. При всемъ отвращеніи отъ словесной лжи, намѣренной или ненамѣренной, мы не придаемъ ей такого значенія, какое придалъ Честонъ: мы не думаемъ, что „лжецъ равенъ съ тѣмъ почти, кто тайно лазитъ въ окна“ (ч. I, стр. 512). А если бъ и такъ, то все онъ безопаснѣе тщеславнаго, который имѣетъ возможность явно входить въ двери, пользуясь своимъ номинальнымъ, кажущимся значеніемъ. Хорошо еще, если бъ тщеславные только что лгали, и если бъ вредъ, наносимый ими обществу, ограничивался надувательствомъ глупыхъ Чванкиныхъ и столько же глупыхъ Простодумовъ, которые достойно наказываются тѣмъ, чему сами служатъ — тщеславіемъ! Тогда, при извѣстной снисходительности, можно еще простить „верхолетовъ“ и выйти изъ театра безъ тягостныхъ ощущеній, которыя, по нашему убѣжденію, должна производить каждая истинно высокая или общественная комедія. Хорошо еще, если бъ въ тщеславіи можно было видѣть только то, что видѣла въ немъ Марина, заключившая комедію такимъ урокомъ:

Чтобъ глупо не упасть и чтобъ не осрамиться,
Такъ лучше не въ свои намъ сани не садиться (Ч. I,
страп. 582).

Въ дѣйствіяхъ тщеславія есть нѣчто болѣе вредное и болѣе отвратительное, чѣмъ глупое паденіе и, такъ сказать, личная срамота, и представленіе тщеславнаго возбуждаетъ болѣе сильныя чувства, внушаетъ болѣе наставительные уроки.

Все это приводитъ насъ къ той мысли, что Княжнинъ, обладая несомнѣннымъ даромъ комизма, какъ увидимъ ниже, не имѣлъ того высоко-сатирическаго дара, который необходимъ комику серіозному, комику, такъ сказать, трагическому, изображающему нравственное или умственное безобразіе подъ наптіемъ идеала. Иначе онъ различилъ бы, какъ умѣлъ различать Фонвизинъ, въ человѣческомъ недостаткѣ смѣшную и вредную его стороны, явленіе глупости и явленіе безнравственности, и такъ какъ безнравственность, по своимъ началамъ и слѣдствіямъ, несравненно важнѣе глупости, то онъ непремѣнно и вооружился бы противъ важнѣйшаго.

Дѣйствующія лица „Хвастуна" утрированы, какъ въ словахъ, такъ и въ дѣйствіяхъ. Они принадлежатъ къ карикатурамъ, подчасъ очень забавнымъ. Верхолетъ — неестественный хвастунъ, Простодумъ и Чванкина — неестественно глупы, Замиръ — неестественно влюбленъ. Что касается до Полиста и Марины, неестественныхъ плутовъ, то они — живыя копіи съ французскихъ слугъ въ старинныхъ комедіяхъ. Давно уже замѣчено, что въ комедіяхъ нашихъ эти лица всего меньше походятъ на правду, что ни въ одномъ домѣ нашемъ слуга не осмѣлится говорить подобныя остроты и колкости, какія слышимъ отъ Полиста. Вотъ какъ онъ говоритъ дядѣ своего барина:

Потише, господинъ, прокиснувшій въ деревнѣ.

На вопросъ Верхолета о Простодумѣ: кто онъ такой? — слуга отвѣчаетъ:

Бывалъ онъ дядя вашъ, теперь пусть будетъ мой.
Когда племянникомъ его быть не хотите,
Изъ милости къ нему, мнѣ въ дяди уступите.

Простодумъ, нисколько не удивясь такой выходкѣ, подтверждаетъ слова Полиста:

Я радъ всѣмъ быть, чѣмъ графъ сіятельный прикажетъ;
И сдѣлавъ дядею твоимъ, меня обяжетъ.

Къ этому Верхолетъ прибавляетъ свое обѣщаніе:

Со временемъ опять въ мои произведу.

Когда племянникъ сердится на дядю за то, что дядя хочетъ быть только асессоромъ и не видитъ возможности быть сенаторомъ, Полистъ останавливаетъ Простодума такой угрозой:

Пожалуйте не приводите въ гнѣвъ:
Онъ втюритъ въ канцлеры, на васъ освирѣпѣвъ.

Все это смѣшно потому именно, что карикатурно. Искусство писать карикатуры требуетъ также таланта, однакожъ лучше бы видѣть смѣшное, представленное въ настоящихъ размѣрахъ. Зрителю трудно допустить, что Чванкина, живущая въ Петербургѣ, такъ долго держится въ обманѣ насчетъ знатности Хвастуна, дѣйствующаго тоже въ Петербургѣ. И добро бы этотъ хвастунъ принадлежалъ къ числу обыкновенныхъ значительныхъ или чиновныхъ людей, а то онъ даетъ пенсіи генераламъ, опредѣляетъ князей, пишетъ письма къ королямъ!... Обращеніе Верхолета съ Миленой также неестественно грубо: кромѣ безстыднѣйшаго хвастовства, въ немъ и глупѣйшая дерзость. Вотъ какъ онъ предлагаетъ Миленѣ свою руку:

Еще я ничего о томъ не молвилъ вамъ,
Что, половиною я васъ избравъ моею,
О выборѣ такомъ никакъ не сожалѣю;
И несмотря на ту безмѣрну высоту,
Съ которой нисходя, я вашу красоту
Украсить знатностью, какъ бисеромъ, желаю.
Я очень добръ, и въ томъ утѣху обрѣтаю,
Что удовольствіе могу вамъ показать...
Хотя могу притомъ я нѣчто потерять,
Но вамъ хочу добра... и этого довольно.
Что сердцу вашему не можетъ быть то больно,
Объ этомъ спрашивать совсѣмъ и нужды нѣтъ,
И если графъ чего захочетъ Верхолетъ,
Я мыслю, никому не будетъ то противно.

Дѣйствуя очертя голову, Верхолетъ, наконецъ, вручаетъ своему дядѣ аттестатъ на сенаторство, и дядя вѣритъ, что онъ теперь сенаторъ. Трудно представить, въ какомъ кругу происходятъ подобныя продѣлки. Полисту вовсе не нужно подниматься на хитрости для обмана такихъ простаковъ, а Честону или Замиру, вмѣсто того, чтобъ тянуть дѣйствіе,

стоило только привести будочника и покончить глупѣйшій обманъ.

Пойдемъ далѣе. Чванкина до того запугана Верхолетомъ, что боится назвать Честономъ Честона, котораго знаетъ какъ самоё себя, и говоритъ ему при всѣхъ:

Такъ что жъ, что ты Честонъ: хоть знаю да не вѣрю.

Нельзя не засмѣяться при такой непроходимой глупости, но засмѣяться такъ, какъ мы смѣемся каждому карикатурному изображенію. Впечатлѣніе, производимое постановкой подобныхъ лицъ, довольно странно: чувствуешь, что эти лица не могутъ вѣрить тому, что они слышатъ другъ отъ друга, и, между тѣмъ, видишь, что они вѣрятъ.

Утрировка характера и отсутствіе серіозно-сатирическаго взгляда на тщеславіе — составляютъ, по нашему мнѣнію, недостатки „Хвастуна“ и служатъ причиной, по которой эта комедія не заняла мѣста наравнѣ съ „Недорослемъ“. Но если, отвлекшись мыслью отъ требованій истинно-художественной общественной комедіи, посмотримъ на произведеніе Княжнина съ другихъ пунктовъ, которыхъ такъ много въ драматической пьесѣ, то увидимъ несомнѣнныя достоинства разбираемой комедіи, обличающія несомнѣнный комическій талантъ автора. Эти достоинства состоятъ въ отношеніи пьесы къ современности — отношеніи, которое обнаруживается рѣчами и дѣйствіями лицъ, созданныхъ для представленія идеи.

Такихъ лицъ три: Верхолетъ, Простодумъ и Чванкина — всѣ трое зараженные страстью тщеславія. Одинъ хочетъ, подъ эгидою тщеславія, жить на чужой счетъ; другой — кичиться важнымъ званіемъ передъ своими сосѣдями; третья — видѣть въ зятѣ графа. Каждый по-своему приноситъ жертвы тщеславію: Простодумъ дозволяетъ себѣ назваться дядей слуг и предлагаетъ Верхолету три тысячи рублей:

Возьмите у меня, сіятельный, изволь:
Три тысячи скопилъ я дома лѣтъ въ десятокъ.

Чванкина отрекается отъ знакомства съ Честономъ, разлучаетъ дочь съ Замиромъ, который ее любитъ и даже готова равнодушно смотрѣть на смерть единственнаго дѣтища:

Пожалуй ты (*Милена*) умри,
Да только лишь умри графиней.

Сильное и общее стремленіе къ тщеславію ясно изъ словъ Полиста Простодуму:

Люди всѣ рехнулись на чинахъ.
Портные, столяры, всѣ одинакой вѣры;
Купцы, сапожники, всѣ метятъ въ офицеры.

При такомъ направленіи долженствовали, конечно, явиться люди подобные Верхолету и Полисту, „наглые сборщики податей съ людскихъ глупостей"—

Какихъ и много есть, которы тѣмъ живутъ.

Настоящее ихъ имя — плуты, но время возвышаетъ иногда значеніе многихъ словъ. „Узнай", говоритъ Полистъ Простодуму: „узнай, старикъ,

Кто прежде звался плутъ,
Того теперь искусникомъ зовутъ.

Здѣсь „плутъ" недалекъ уже отъ того, еще большаго его значенія, которое дано ему стихомъ Грибоѣдова:

«Да умный человѣкъ не можетъ быть не плутомъ».

Любопытно видѣть въ пьесѣ слѣды современной жизни, за что можно простить и карикатурное изображеніе лицъ и несоотвѣтственность характеровъ съ ихъ образомъ рѣчей и дѣйствій. Нѣкоторые изъ этихъ слѣдовъ указаны выше, при оцѣнкѣ идеи комедіи и характеровъ; теперь укажемъ другіе. Полистъ, не узнаваемый Простодумомъ, говоритъ ему:

Я — онъ (т.-е. *Полистъ)* и тѣломъ и душою!
Вотъ что, французы, вы надѣлали со мною!
Отъ желтой, сударь, ихъ причинныя муки
Такіе вышли мнѣ ужасные крюки,
Французамъ да чертямъ лишь можно такъ штукарить,
Чтобъ даже въ моду ввесть и пудру въ печкѣ жарить,
И ею волоса природны засыпать.

Вотъ монологъ Верхолета, просматривающаго поданныя ему просьбы:

Какъ скучны мнѣ невѣжды
Просители: они прохода не даютъ;
Какъ будто лишь для нихъ всѣ знатные живутъ,
Да если бъ были хоть ихъ просьбы справедливы;
Безъ основанія докучливы, брюзгливы,
Ихъ всѣ желанія лишь только вздоръ одинъ.

Развертываетъ одну бумагу:

Вотъ на, еще какой! Онъ мастеръ танцовать;
За то въ судьи; нѣтъ, другъ, тутъ надо разсуждать
И дѣло головой вертѣть, а не ногами.

Развертываетъ другую бумагу:

А этотъ что поетъ?... «Я разными стихами
«Лѣтъ сорокъ всѣмъ служу; вельможей тѣшу, дворъ;
«Я старѣ всѣхъ теперь въ Россіи стихотворъ;
«А старшинство мое другіе отнимаютъ
«И болѣе меня ужъ нравиться дерзаютъ.
«Нельзя ли, государь, мнѣ выходить указъ,
«Чтобъ мнѣ лишь одному принадлежалъ Парнасъ».
Ну вотъ желаніе, достойное поэта!

Ясный портретъ сочинителей похвальныхъ одъ, начертанный Княжнинымъ и въ другой комедіи „Чудаки", подъ именемъ „Тромпетина", и Крыловымъ въ восточной повѣсти „Каибъ", и Клушинымъ въ „Портретахъ", въ лицѣ Одохвата, наконецъ осмѣянный окончательно Дмитріевымъ въ „Чужомъ Толкѣ".

Развертываетъ еще бумагу:

Посмотримъ, это что? «Изъ странъ далекихъ свѣта,
«Я дарованія мои принесъ пѣшкомъ.
«Когда изволите, я къ вамъ приду съ мѣшкомъ,
«Въ которомъ кроются проектовъ важныхъ силы;
«Для государства всѣ они златыя жилы.
«Лишь только надо мнѣ впередъ сто тысячъ дать».

Лицо, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, довольно извѣстно. Это — Мерсье де-ла-Ривьеръ, приглашенный императрицею Екатериною II-й въ 1775 г. въ Россію, но своими проектами, самолюбіемъ и хвастовствомъ заслужившій общій смѣхъ. Его-то графъ Кобенцель изобразилъ въ пьесѣ „Управляловъ". Могли найтись и другіе подобные пройдохи, описанные „Зрителемъ" въ пьесѣ „Передняя знаменитаго барина": „послѣ нихъ *(нѣсколькихъ людей, украшенныхъ знаками почестей)* подошелъ тотъ важный чужестранецъ, о которомъ я имѣлъ столь великія мысли; вельможа сказалъ ему тихо нѣсколько словъ; на это чужестранецъ отвѣтствовалъ, что это такой

прожектъ, за который Россія должна заплатить великими сокровищами, и что если бы здѣсь умѣли цѣнить достоинства... На что вельможа возразилъ, что здѣсь достоинства цѣнить умѣютъ, а доказательствомъ тому, что его прожектъ не пріемлютъ, и что если сей прожектъ столь важенъ и полезенъ, для чего онъ не представилъ его въ своемъ отечествѣ? А впрочемъ онъ можетъ съ своимъ прожектомъ явиться къ кому другому, только чтобъ былъ увѣренъ, что нигдѣ не найдетъ покровителя прожекта, которымъ причиниться можетъ явный вредъ россійскимъ фабрикантамъ и торговлѣ. Иностранецъ поклонился и съ кислымъ лицомъ пошелъ вонъ".

Кромѣ отношенія къ дѣйствительности, есть въ „Хвастунѣ" комизмъ отдѣльныхъ сценъ, хотя, большею частью, смѣшное производится здѣсь карикатурными, то-есть выходящими изъ мѣры, портретами, рѣчами и дѣйствіями. Сцена Простодума съ Полистомъ, слова Простодума при свиданіи съ Верхолетомъ:

Сердце прыгаетъ, на знать такую глядя.
Какъ свѣтлый мѣсяцъ онъ, весь въ златѣ, въ серебрѣ;
Кого поищетъ Богъ...

напоминающія послѣднимъ полустишіемъ стихъ Фамусова: „кого Господь поищетъ, вознесетъ"; разговоръ Чванкиной съ Мариной, дочерью, Верхолетомъ и Честономъ, особенно въ 6-мъ явленіи 3-го акта: ея увѣренность, что „тотъ вѣчно не вздыхаетъ и завсегда веселъ, кто не глядѣлъ въ книги"; сцена между Верхолетомъ, Зампромъ и Полистомъ; глупость Простодума, который называетъ Честона „сущимъ атеистомъ" за то, что Честонъ не вѣритъ знатности Верхолета... все это заставляетъ невольно смѣяться и, безъ сомнѣнія, возбуждало смѣхъ и рукоплесканія современныхъ посѣтителей театра.

Оригиналомъ для второй комедіи Княжнина, „Чудаки", послужила комедія Детуша „Странный человѣкъ", или „Чудакъ" (L'homme singulier), представленная въ 1764 г., черезъ десять лѣтъ послѣ смерти автора. Она была принята холодно и держалась на сценѣ недолго. Причину неуспѣха критики полагаютъ въ недостаткѣ плана, въ ложномъ и натянутомъ характерѣ главнаго лица и въ отсутствіи приличій, столь драгоцѣнныхъ для французской публики тогдашняго времени.

Въ небольшомъ предисловіи къ своей комедіи Детушъ объясняетъ цѣль ея. „Я старался (говоритъ онъ) доказать, что

странность — порокъ ума, портящій самыя похвальныя чувства и побужденія; что благоразумному человѣку не слѣдуетъ итти наперекоръ обычаямъ своего вѣка, но должно сожалѣть объ испорченности и глупости свѣта, не отказываясь, однакожъ, отъ общежитія съ людьми; что все выходящее изъ границъ, даже добродѣтель и умъ, становится предметомъ пересудовъ, а не удивленія".

Интрига пьесы довольно запутанна.

Детушъ представляетъ одного только чудака Сапнера, который у него и главное дѣйствующее лицо: у Княжнина цѣлая галлерея „чудаковъ", изъ которыхъ четверо сватаются за Улиньку. На любви къ Улинькѣ, на желаніи получить руку очень богатой невѣсты основано все дѣйствіе комедіи, почему Княжнинъ могъ бы слово „Чудаки" замѣнить „Женихами". Названіе, имъ данное, объясняется тѣмъ, что онъ обращалъ главнѣйшее вниманіе не на завязку и развязку комическаго дѣйствія, а на характеры комическихъ лицъ. Отъ этого же частью зависятъ и плохая постройка плана, и несообразность многихъ дѣйствій, и, наконецъ, бѣдность и длиннота самаго дѣйствія, которое могло бы кончиться въ разныхъ мѣстахъ пьесы прежде пятаго акта, но которое не оканчивается единственно потому, что автору хотѣлось подольше подержать на сценѣ выставленные имъ характеры. Комедія „Чудаки — собственно не комедія, т.-е., не органическое развитіе комическаго дѣйствія, а собраніе портретовъ, которые являются читателю въ отдѣльныхъ сценахъ, не имѣющихъ иногда внутренней необходимости и связи. Авторъ думаетъ о томъ, чтобъ показать портретъ, о другомъ же прочемъ онъ мало или и совсѣмъ не думаетъ. Сообразно его цѣли, и критика должна поставить себѣ главною цѣлью — разсмотрѣть эти портреты, т.-е. характеры дѣйствующихъ лицъ.

Начнемъ съ главнаго характера.

Лентягинъ ни по общественнымъ условіямъ, ни по обстоятельствамъ собственной жизни не имѣлъ возможности изучить философіи. Еще менѣе было возможности прійти къ крайностямъ въ философіи. Это ясно изъ анализа его характера. Кто такой Лентягинъ? Человѣкъ, „недавно вышедшій въ дворянство", „провинціалъ, пріѣхавшій въ столицу для пріисканія дочери достойнаго жениха, владѣлецъ несмѣтнаго богат-

ства". Первыя два обстоятельства (недворянское происхожденіе и жизнь въ провинціи) мало говорятъ въ пользу его образованія, бывшаго тогда преимущественнымъ достояніемъ высшаго дворянства и людей столичныхъ. Послѣдніе особенно знакомились съ европейскою литературою изъ оригинальныхъ источниковъ. Особы же, въ родѣ Лентягиныхъ, лишены были способовъ узнавать философію изъ прямого источника (Лентягинъ, по собственнымъ его словамъ, не знаетъ по-французски) и едва ли находили средства пріобрѣтать философическія свѣдѣнія изъ переводовъ.

Откуда же явился Лентягинъ, если его явленіе не оправдывается ни общественными условіями, ни обстоятельствами его собственной жизни?... Онъ явился изъ подражанія Детушу. Подобно Санперу, называетъ онъ себя страннымъ и отъ другихъ слышитъ упреки въ странностяхъ. Подобно Санперу, любитъ онъ простоту въ одеждѣ, не терпитъ модъ и роскоши, чуждается свѣта. Понятія о чести, о предразсудкахъ, объ истинныхъ и условныхъ отношеніяхъ людей, объ искренности — все это заимствовано у Санпера. „Странный человѣкъ" гордится своею оригинальностью, находя въ ней, какъ въ противоположности дѣйствіямъ развращеннаго свѣта, истинный способъ дѣйствовать; чудакъ Лентягинъ выражаетъ то же мнѣніе Пролазу:

Не правъ ли я, когда со всѣми поступаю
Иначе отъ другихъ?

„Странный человѣкъ" называетъ слугу monsieur, обнимаетъ его, сажаетъ съ собою рядомъ: Лентягинъ точно такъ же поступаетъ въ отношеніи къ своему слугѣ. Одинъ не хочетъ писать контракта, другой не хочетъ писать рядной. Короче: Лентягинъ по всѣмъ почти своимъ мнѣніямъ и по нѣкоторымъ дѣйствіямъ — сущая копія Санпера.

Мы сказали: „по нѣкоторымъ дѣйствіямъ". Вотъ здѣсь-то и главная ошибка Княжнина, создавшаго ложный характеръ, впавшаго въ неестественность. Какъ согласить благородный, здравый образъ мыслей Лентягина, способный возбуждать только сочувствіе, со многими глупыми, нелѣпыми поступками, способными своею крайностью возбуждать только смѣхъ? Санперъ — странный, но умный человѣкъ: его странности не закрываютъ ума; Лентягинъ — часто странный, но часто и глупый человѣкъ; его странности обнаруживаютъ глупость, даже

нелѣпость. Пускай онъ называетъ слугу „сударемъ", сажаетъ его вмѣстѣ съ собой, обнимаетъ его, даритъ ему кошелекъ съ деньгами. Можно оправдать такія странности даже въ бывшемъ купцѣ, недавно вышедшемъ въ дворяне и живущемъ въ провинціи. Согласимся даже, что такому человѣку пришла охота видѣть въ слугѣ единственнаго своего друга, считать его образцомъ совершенствъ. Но нельзя не остановить фантазіи комика, когда она заставляетъ барина, владѣющаго *несмѣтнымъ* богатствомъ, сказать слугѣ, который только что *сегодня* опредѣлился къ нему въ службу:

Повѣрь, мой другъ, я говорю не лесть,
Твоимъ и все мое имѣнье становится.

Нельзя не остановить ея, когда она, забывъ всѣ общественныя условія, дозволяетъ отцу выбрать, сегодня жъ, въ женихи своей единственной дочери, наслѣдницѣ несмѣтнаго богатства... кого вы думаете?... того же слугу — Пролаза!!

Лентягина.
Неужто безъ меня ты Улиньку помолвилъ?

Лентягинъ *(смотря на Пролаза)*.
Нѣтъ, нѣтъ, еще того не вѣдаетъ женихъ;
Самъ сдѣлаю ему объ этомъ предложенье.

Лентягина.
Кто?

Лентягинъ.
Я.

Лентягина.
Кто жъ этотъ господинъ,
Который заслужилъ такое уваженье?...
Преблагороднѣйшій!... конечно, знатный чинъ
Тебя къ тому склонилъ?

Лентягинъ.
Нѣтъ, матушка, пустое!

Лентягина.
Кто жъ? князь ли онъ? иль графъ? или хотя баронъ?

Лентягинъ.
Нѣтъ, нѣтъ; такихъ, какъ онъ, на свѣтѣ только двое.

Лентягина *(съ радостью сама себѣ)*.
Онъ вправду, кажется, затѣялъ недурное?

Лентягинъ.

Не долго счесть: лишь онъ да я, лишь я да онъ.
А чтобы разрѣшить скорѣе намъ задачу —
Пролазъ.

Это изъ рукъ вонъ! У человѣка умнаго умъ нерѣдко заходитъ за разумъ; у Лентягина странность зашла за глупость, а глупость за безумство и нелѣпость. Лентягина совершенно права, прикрикнувъ на мужа:

Съ ума ли ты сошелъ? иль шутишь ты надъ нами?
Или ты бредишь?

На слова Лентягиной, обращенныя къ Пролазу: „ты плутъ или дуракъ, ты то или другое", слуга отвѣчаетъ: „супруга вашего я ученикъ". А такъ какъ этотъ супругъ вовсе не плутъ, то и выходитъ, что онъ — дуракъ. Онъ и могъ быть неумнымъ, но изъ покорности къ требованіямъ искусства надлежало представить неумнаго естественнымъ въ словахъ и дѣйствіяхъ, а изъ уваженія къ тѣмъ истинамъ, которыя выговариваетъ Лентягинъ, не надлежало представлять его тупымъ и пошлымъ. Послѣднее все то же, что шута рядить въ золото.

Другое дѣло — Вѣтромахъ, одинъ изъ претендентовъ на руку Улиньки. Это очень хорошо нарисованное лицо, имѣющее много общаго съ „Хвастуномъ". Вѣтромахъ — хвастунъ, щеголь, франтъ, волокита, помѣшанный на чванствѣ знатнымъ родомъ и на глупомъ пристрастіи ко всему французскому. Несмотря на знатность свою, онъ терпитъ нужды или нуждицы. Такъ какъ онъ въ долгу, какъ въ шелку, то и рѣшился жениться на Улинькѣ, за которой даютъ приданаго милліонъ. Узнавъ же, что ея дѣдушка „пречестный былъ кузнецъ", онъ оставляетъ свое намѣреніе, затѣмъ, что онъ знатный дворянинъ, принадлежитъ къ „gens du haut ton". Пристрастіе его къ французскому — глупо и нелѣпо. Слуга Высоносъ долженъ называть его „мосье", а не сударь. Другая прислуга набрана изъ иностранцевъ: камердинеромъ у него французъ Сибуль, кучеромъ — нѣмчинъ Яганъ. Весь его умъ во французскихъ словахъ, которыя мѣшаетъ онъ съ русскими, отчего и выходитъ знаменитая смѣсь французскаго съ нижегородскимъ. Свирѣлкинъ презрительно говоритъ о немъ: „что изъ него станется, если онъ забудетъ француз-

скій языкъ? Да и самъ онъ признается, что, не знавъ французскаго языка, былъ бы дуракомъ". Послушаемъ, какъ онъ разсуждаетъ объ этомъ предметѣ съ Лентягиной:

Меня вы извинить, мадамъ, должны немного
Въ томъ, что и я, храня свою честь такъ же строго,
Считаю нашъ языкъ за подлинный jargon,
И экспримировать на немъ всего не можно.
Чтобъ мысль мою сыскать, замучишься безбожно.
По нуждѣ говорю я этимъ языкомъ
Съ лакеемъ, съ кучеромъ, со всѣмъ простымъ народомъ,
Гдѣ думать нужды нѣтъ. А съ нашимъ знатнымъ родомъ,
Не знавъ французскаго, я былъ бы дуракомъ.
Скажите, какъ бы мнѣ влюбиться было можно?
Je brule, je languis! мнѣ какъ бы то сказать
Прелестной Улинькѣ? — неужто мычать:
Я млѣю, я горю — fi donc! . . . . . .
. . . .
Je vous jure, мадамъ, что русскій мнѣ языкъ
Какъ будто кляпъ во рту; притомъ же очень вреденъ.
Вы не повѣрите, я сколько съ русскимъ бѣденъ?
По-русски разумъ мой какъ узокъ, не великъ!
А по-французски: о! que le diable m'emporte!
Выходитъ разумъ мой par une grande porte.

Улинькѣ нравится въ Вѣтромахѣ особенно, что онъ сегодня не похожъ на то, чѣмъ былъ вчера. Марина называетъ его манернымъ прыгуномъ и болтуномъ; она уподобляетъ его орѣху, снаружи гладкому, а внутри наполненному пылью. Лентягинъ опредѣляетъ его еще рельефнѣе: „это, говоритъ онъ, распудреный, душистый и распещренный болванъ, попугай рѣчами, обезьяна поступками, нечеловѣкъ съ человѣческимъ лицомъ".

Такой характеръ вѣренъ. Еще прежде Княжнина поразила его мѣткая сатира Фонъ-Визина въ комедіи „Бригадиръ"; а глупая любовь къ французскому поражена, и послѣ Фонъ-Визина и Княжнина, мѣткой сатирой Грибоѣдова въ комедіи „Горе отъ ума". Конечно, авторъ „Чудаковъ" имѣлъ уже образцы для представленія Вѣтромаха; но Вѣтромахъ, и на ряду съ образцами, имѣетъ право назваться хорошимъ портретомъ. Тогдашніе журналы изобиловали насмѣшками надъ фанфа-

ронствомъ и галломаніей. Самыя злыя журнальныя статьи Крылова и самая забавная его комедія („Урокъ дочкамъ") направлены противъ галломаніи. Журналъ „Зритель" то и дѣло поднималъ на зубокъ Вѣтрогоновъ, Вертопрашкиныхъ, Вертушкиныхъ, Промотовъ...

Другой претендентъ на руку Улиньки принадлежитъ также къ числу интересныхъ комическихъ лицъ. Это Пріятъ — сентиментальный селадонъ, аркадскій пастушокъ. Еще прежде, нежели онъ вышелъ на сцену, зритель довольно ясно узнаетъ его изъ описаній Улиньки:

Я не хочу любить
Того, который все исподтишка вздыхаетъ;
Который робкими шагами подступаетъ;
Котораго любовь какъ будто хочетъ красть.
Онъ сердца не беретъ, а щиплетъ все по точкѣ?
Во фракѣ мердоа и въ розовомъ платочкѣ,
По вечерамъ одинъ задумчивъ и смущенъ,
Такъ томенъ и унылъ, какъ будто селадонъ,
По рощамъ и лугамъ съ овечками гуляетъ;
Иль подъ окномъ моимъ по холодку пылаетъ.
Какъ скученъ! онъ меня до смерти залюбилъ.

Но гораздо яснѣе обрисовывается Пріятъ, въ 7 явленіи 2-го акта, въ разговорѣ съ Пролазомъ.

Комическое лицо, представленное Княжнинымъ, послужило образцомъ для двухъ послѣдующихъ комедій. Въ „Новомъ Стернѣ", князя Шаховского (1807), и въ „Романѣ на большой дорогѣ" (1819), Загоскина, главныя дѣйствующія лица — младшіе братья Пріята и вмѣстѣ съ нимъ указываютъ смѣшную сторону какъ въ литературѣ, такъ и въ жизни — сторону сантиментализма, который возникъ еще при Княжнинѣ, преимущественно развился при Карамзинѣ и тянулся до двадцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія.

При Княжнинѣ сантиментальность проявлялась въ романахъ и въ идилліяхъ. Идиллій было уже достаточное количество. Смѣшная сторона пасторальной настроенности превышала смѣшную сторону настроенности романической. Грезы объ Аркадіи и золотомъ вѣкѣ находимъ не только въ повѣстяхъ или буколическихъ произведеніяхъ, но даже въ разсужденіяхъ. Философическій разговоръ „О счастіи", Карамзина, часто бе-

ретъ въ примѣръ пастуха и пастушку, которые *любятся*, то-есть любятъ другъ друга. Эту смѣшную сторону идиллической настроенности, это необузданное воображеніе, которое сплетало Иванамъ шалаши изъ миртовыхъ и розовыхъ кусточковъ, эти мечтанія о невинности аркадской жизни, которую яко бы можно воскресить — и осмѣяны комедіей Княжнина въ лицѣ Пріята.

Осмѣявъ, въ лицѣ Пріята, пасторальный сантиментализмъ, для чего Княжнинъ создалъ еще Свирѣлкина, котораго „даръ сіяетъ въ идилліяхъ, какъ ясный Фебъ, а въ элегіяхъ заключается плачевнѣйшій содомъ?“ Введеніе этого лица, служащаго новымъ доказательствомъ высказанной нами мысли, то-есть значительнаго у насъ развитія сантиментальной поэзіи во время Княжнина, можетъ быть объяснено нѣсколькими причинами. Во-первыхъ, автору хотѣлось буколическую чувствительность противопоставить страсти къ торжественнымъ одамъ, нѣжную свирѣль — громкой трубѣ, почему другой стихотворецъ и получилъ названіе Тромпетина. Во-вторыхъ, автора увлекло желаніе перенести на нашу сцену знаменитую ссору между Триссотиномъ и Вадіусомъ, въ комедіи Мольера: „Ученыя женщины“. Наконецъ, въ-третьихъ, различіе между Свирѣлкинымъ и Пріятомъ состоитъ въ томъ, что одинъ сочинитель, а другой хочетъ устроить свою жизнь по жизни аркадскихъ пастушковъ, описанной въ идилліяхъ.

Лица двухъ поэтовъ вышли у Княжнина карикатурными. Да надобно замѣтить, что вообще Княжнинъ не умѣетъ держаться въ естественныхъ границахъ драматическаго представленія. Дѣйствіе или дѣйствующее лицо, взятыя имъ за образецъ, непремѣнно переложитъ онъ или на очень высокій, или на очень низкій тонъ. Въ это переложеніе иногда не входятъ, а иногда входятъ черты современныхъ нравовъ, но цѣлое становится всегда почти неудовлетворительнымъ въ эстетическомъ отношеніи. Мольеръ, заставивъ дѣйствовать двухъ педантовъ, былъ чрезвычайно вѣренъ современной ему дѣйствительности. Сказываютъ, что подлинниками для его портретовъ послужили стихотворцы Менажъ и Котэнъ, и что подобная ссора дѣйствительно произошла между ними въ одномъ домѣ. Триссотинъ и Вадій говорятъ объ эклогахъ, одахъ, пѣсенкахъ, сонетахъ, рондо, мадригалахъ, балладахъ, буримé — тѣхъ родахъ стихотворныхъ произведеній и стихотворныхъ бездѣ-

лушекъ, которые тогда были въ модѣ. Притомъ, какъ искусенъ въ ихъ разговорѣ переходъ отъ взаимныхъ комплиментовъ къ обидѣ и ссорѣ! Въ „Чудакахъ“ такого перехода вовсе нѣтъ. Свирѣлкинъ, чуждый всякой скромности, утверждаетъ, что онъ и въ громкомъ родѣ (то-есть въ одахъ) можетъ писать. Тромпетинъ прямо отвѣчаетъ ему грубостью, называя это дѣломъ неслыннымъ. Послѣ такого самохвальства и такой грубости завязалась у нихъ перебранка. Замѣтимъ еще, что лучше бы было оставить Свирѣлкина при идилліяхъ и элегіяхъ, которыми опредѣляется нѣжный родъ. Зачѣмъ Тромпетинъ величаетъ его сатирикомъ? Сатиры, какъ родъ противоположный нѣжному, рѣдко даются идилликамъ и элегикамъ. Чрезвычайно странно и то, какимъ образомъ два пошлые стихотворца, въ то время, когда на стихотворцевъ смотрѣли вовсе неуважительно, возымѣли смѣлую надежду свататься за Улиньку, отецъ которой *весьма богатый* человѣкъ, а мать — *женщина гордая и знатнаго рода?* Княжнинъ не могъ не знать положенія нашихъ стихотворцевъ. Онъ зналъ, что если бъ родители Улиньки поставлены были въ необходимость выбирать жениха изъ четырехъ уродливыхъ кандидатовъ, приведенныхъ Трусимомъ, то, конечно, скорѣе выбрали бы отставного судью или отставного служаку, нежели Тромпетина или Свирѣлкина. Стихотворцевъ нашихъ можно и должно было вывести на сцену, но не въ качествѣ жениховъ богатой невѣсты. По всему видно, что Княжнину хотѣлось набрать разнородныхъ чудаковъ: онъ и набралъ ихъ. Но какъ размѣстить этотъ наборъ? какъ устроить изъ него цѣлый организмъ комедіи, такъ, чтобы каждое лицо занимало приличное мѣсто и служило необходимымъ, естественнымъ органомъ въ развитіи цѣлаго... вотъ задача! Княжнинъ не совладѣлъ съ задачей. Это не мѣшаетъ, однакожъ, ссорѣ стихотворцевъ быть забавной и выказывать частно комическій талантъ писателя.

О другихъ лицахъ комедіи нѣтъ надобности распространяться. Лентягина, вышедшая или выданная замужъ за „сына пречестнаго кузнеца“, хочетъ возвысить родъ дочери. Это другой экземпляръ Чванкиной, только поумнѣе. У ней, какъ говоритъ ея мужъ, спесивая и знатная лихорадка. Всѣ достоинства включаетъ она въ пышномъ родѣ. Марина называетъ ее „чудною“ не меньше барина, потому что всѣхъ прежнихъ слугъ отправила она въ деревню, а въ столицѣ окружила себя

наемными людьми, столько же спесивыми, какъ и она сама. Короче: ея тревожитъ бѣсъ тщеславія, того порока, о которомъ говорили мы, разбирая „Хвастуна“.

Пролазъ двойникъ Полисту: оба они исполняютъ одно и то же дѣло — помогаютъ своимъ господамъ въ достиженіи ихъ цѣлей. Безъ нихъ, какъ водилось въ прежнихъ комедіяхъ, не было бы ни завязки, ни развязки. Въ „Хвастунѣ“ Полистъ, а въ „Чудакахъ“ Пролазъ открываютъ дѣйствіе. Мнѣніемъ слугъ оно и закрывается: въ первый комедіи Марина, во второй Пролазъ повершаютъ пьесу выраженіемъ мысли, которую эти пьесы развивали. Высоносъ — то же въ породѣ лакеевъ, что Вѣтромахъ въ породѣ господъ: высокомѣрный чванъ и хвастунъ.

Разсмотрѣвъ вторую комедію Княжнина, мы приходимъ къ тому же заключенію, къ какому приведены были разсмотрѣніемъ первой. Въ „Чудакахъ“ тѣ же недостатки и достоинства, что въ „Хвастунѣ“. Въ отношеніи эстетическомъ достоинства составляютъ отдѣльныя лица, хорошо нарисованныя, отдѣльныя сцены, хорошо веденныя, — несомнѣнный комическій талантъ, который является въ частномъ, а не въ цѣломъ; недостатки же — отсутствіе художественнаго цѣлаго, гиперболизмъ представленія, отчего выходятъ карикатурныя лица и дѣйствія невѣроятныя. Въ отношеніи историческомъ достоинства заключаются въ живомъ сочувствіи къ современности, въ нападкахъ на общественные пороки или глупости — невѣжество, гордость, тщеславіе, желаніе жить на чужой счетъ, глупое пристрастіе къ иностранному, сантиментализмъ, въ выраженіи благородныхъ мыслей, которыя заставляютъ почитать автора, какъ человѣка и гражданина, въ ходатайствѣ за истину, какъ идеалъ жизни, противоположной тому образу дѣйствій, который мы видимъ въ лицахъ его комедій. Недостатки же — или въ томъ, что авторъ, желая изобразить общественный недостатокъ, выбираетъ не вреднѣйшую, наиболѣе важную его сторону, какъ мы видѣли въ „Хвастунѣ“, или въ томъ, что, подражая иностраннымъ комедіямъ, беретъ изъ нихъ и прилагаетъ къ нашему обществу то, чего въ немъ быть не могло, какъ мы видѣли въ „Чудакахъ“. Первый недостатокъ доказываетъ отсутствіе высоко-комическаго таланта, создающаго комедіи общественныя, которыхъ образцы дали намъ Фонъ-Визинъ, Грибоѣдовъ, Гоголь; второй — доказываетъ присутствіе такого

комизма, который готовъ ухватиться за все смѣшное и пожертвовать ему даже истинною дѣйствительностью. Вліяніе комедій Княжнина на зрителей, безъ сомнѣнія, было полезно. Вліяніе ихъ на литературу доказывается портретами — подражаніями, которыя внушены лицами „Хвастуна" и „Чудаковъ", и тѣми похвалами автору, которыя находимъ въ различныхъ журналахъ, при различныхъ случаяхъ. Въ 1798 году, князь Алексѣй Голицынъ написалъ „Новыхъ Чудаковъ" или „Прожектера". Въ двадцатыхъ годахъ нашего столѣтія князь Вяземскій, въ посланіи къ И. И. Дмитріеву, завидовалъ дару Княжнина:

Когда читателей моихъ почтивъ корысть,
Княжнинъ бы отдалъ мнѣ затѣйливую кисть,
Которой Чудаковъ онъ намъ являетъ въ лицахъ,
Какая бъ жатва мнѣ созрѣла въ двухъ столицахъ!

Совершенно справедливо сказано имъ же, княземъ Вяземскимъ, въ сочиненіи „Фонъ-Визинъ": „Княжнинъ достоинъ отдѣльнаго разбора. Комедіи его перечитывались съ удовольствіемъ и смѣхомъ". Но несправедливъ слѣдующій отзывъ: „Хвастунъ его не въ нашихъ нравахъ, но и не въ нравахъ иноплеменныхъ"; „Чудаки" тоже, — несправедливъ потому, что лица комедій Брюйе (L'Important), Детуша (Le Glorieux, L'Homme singulier) и Мольера (Les Femmes Savantes), послужившія образцами для лицъ „Хвастуна" и „Чудаковъ" — въ нравахъ своего времени и народа, слѣдовательно, относительно насъ, они будутъ нравы иноплеменные, — несправедливъ потому, что Княжнинъ, заимствуя образцы, полагалъ на нихъ отпечатокъ своей современности, если не въ цѣломъ, то въ частяхъ.

Кромѣ двухъ большихъ комедій, Княжнинъ написалъ еще пять комическихъ оперъ: „Сбитенщикъ" въ трехъ дѣйствіяхъ, „Несчастіе отъ кареты" — въ двухъ, „Скупой" — въ одномъ, „Притворно-сумасшедшая" — въ двухъ, „Мужья, женихи своихъ женъ" — въ двухъ, и двѣ комедіи: „Неудачный примиритель или безъ обѣду домой поѣду" въ трехъ дѣйствіяхъ, и „Трауръ или утѣшенная вдова", — въ двухъ.

(Изъ Отеч. Зап. 1850 г.)

Трагедія Озерова „Эдипъ въ Аѳинахъ“.

Эдипъ въ Аѳинахъ и *Фингалъ,* трагедіи Озерова, столь же драгоцѣнны для любителей отечественнаго театра, сколько и для словесности. Первая, такъ же какъ Поликсена, возродилась на плодоносныхъ поляхъ стихотворной Греціи; другая есть произведеніе туманнаго, героическаго сѣвера, и относится ко временамъ каледонянъ, героевъ Оссіановыхъ. Въ первой Озеровъ былъ подражатель; другая принадлежитъ ему совершенно.

Озеровъ умѣлъ воспользоваться въ главномъ планѣ трагедіею Софокловой сего же содержанія подъ названіемъ: *Эдипъ Колонейскій* или *Эдипъ въ Колонѣ,* предмѣстіи аѳинскомъ; а въ частяхъ подражалъ французской трагедіи г. Дюсиса, которая именуется *Эдипъ у Адмета.* Но подражатель-творецъ равно удалился какъ отъ той, такъ и отъ другой въ своемъ расположеніи. Это — особенное отличіе писателя, одареннаго необыкновеннымъ талантомъ, умѣющаго слѣдовать не рабски знаменитымъ своимъ предшественникамъ, знающаго свое искусство столько, чтобы управлять имъ по своей волѣ. Онъ взялъ изъ нихъ хорошее, избѣжалъ ихъ ошибокъ и употребилъ всѣ усилія своего генія, дабы удовлетворить ожиданію образованнѣйшихъ современниковъ.

Гонимый непостижимою судьбою царственный старецъ, слѣпецъ, изгнанникъ своего отечества, странствуя долгое время по путямъ труда и несчастій, ведомый дщерью своею Антигоной, наконецъ входитъ въ предѣлы аѳинскіе, будучи увѣренъ, что тамъ, подъ кровомъ богинь благодѣтельныхъ, какъ древніе называли, то-есть подъ кровомъ Евменидъ, окончитъ онъ жизненныя свои бѣдствія. Отецъ и дочь останавливаются въ лѣсу, посвященномъ симъ богинямъ, подлѣ ихъ страшнаго храма. Тогда соединяется съ ними Исмена, другая дочь Эдипова, также изгнанная изъ Ѳивъ, возмущаемыхъ раздорами свирѣпыхъ братьевъ, Полиника и Этеокла, и хитрою политикою дяди ихъ Креона. Сей послѣдній, по ея словамъ, долженъ также прибыть сюда, дабы увлечь съ собою Эдипа: ибо Дельфійскій оракулъ той землѣ предназначилъ побѣду и блага, въ которой погребено будетъ тѣло Эдипово. Онъ дѣйствительно умираетъ или успокоивается чудеснымъ образомъ, недалеко

отъ храма грозныхъ богинь совѣсти и прещенія всемогущаго. Вотъ содержаніе Софокловой трагедіи. Сказываютъ, что она сочинена была уже имъ въ глубокой старости и принята въ Аѳинахъ съ величайшими похвалами, потому что заключала въ себѣ ихъ славу и свидѣтельствовала вмѣстѣ признательность къ нимъ знаменитаго соотечественника. Приводятъ и случай, по которому онъ сочинилъ ее: неблагодарныя дѣти Софокловы, негодуя на его продолжительную старость, объявили ареопагу, что отецъ ихъ въ преклонности дряхлыхъ лѣтъ своихъ, лишившись ума, не въ состояніи управлять имѣніемъ; они требовали, чтобы оное имъ было отдано. Софоклъ, вмѣсто оправданія, прочиталъ предъ народомъ сію послѣднюю свою трагедію и осыпанъ былъ похвалами: въ тріумфѣ народъ и судьи провожали его въ домъ, гдѣ онъ того же дня, по преданіямъ, въ упоеніи радости и славы, скончался, не могши перенести сихъ усладительныхъ чувствованій. Смерть истинно стихотворца достойная!... Дѣйствующія лица у Софокла: *Эдипъ, Антигона, Странникъ, хоръ старцевъ аѳинскихъ, Исмена, Тезей, Креонъ, Полиникъ* и *вѣстникъ*. Г. Дюсисъ переселилъ ее на новѣйшій театръ съ счастливымъ успѣхомъ; но онъ смѣшалъ одну басню съ другою, съ Алцестою Эврипидовой. Соединеніе двухъ предметовъ, столько несходныхъ, вредило занимательности обоихъ; впрочемъ все, что онъ занялъ изъ Софокла, представлено имъ весьма удачно. Кончина праведника несчастнаго, похороны, гробница мужа таинственнаго — вотъ содержаніе трагедіи Софокловой. Но съ одной стороны безчеловѣчная неблагодарность Полиника, съ другой — любовь и нѣжность героическая его сестеръ, Исмены и Антигоны, горестное и величественное положеніе Эдипа, изложеніе страданій его, составляютъ богатые источники, средства занимательности самыя простыя и вмѣстѣ самыя сильныя. Для аѳинянъ пьеса сія была пріятна и по причинамъ политическимъ: заповѣдано судьбою, что у нихъ Эдипъ найдетъ свое успокоеніе, въ которомъ заключалось условіе и основа торжества Аѳинъ предъ Ѳивами. Сія пьеса въ первый разъ играна была во время раздора между ѳивянами и аѳинейцами. Это еще болѣе придавало ей блеску и дѣйствія на зрителей. У Софокла сцена открывается величественно, живописно и трогательно: въ глазахъ зрителей священный лѣсъ, храмъ, въ отдаленіи градъ и слѣпой нищенствующій старецъ, ведомый младою дѣвою.

Намъ Озеровъ открываетъ такимъ же образомъ второй актъ свой. Та же картина, только на другомъ мѣстѣ. Причина этому, кажется, очевидна. Греку для грековъ не нужно было объяснять басню; она была общимъ народнымъ преданіемъ: у насъ безъ этого объясненія не всегда обойтися можно. Озерову хотѣлось посредствомъ разговора Тезея съ Креономъ познакомить нашихъ зрителей съ исторіею Эдипа и его несчастій; жаль очень, что они въ первомъ актѣ говорятъ о такомъ дѣлѣ, которое собственно къ судьбѣ главнаго лица трагедіи Эдипа не относится, и о которомъ во всѣхъ послѣднихъ актахъ не упоминается болѣе ни слова. Такое изложеніе внѣ дѣйствія; самый союзъ, котораго пришелъ испрашивать Креонъ у Тезея, не составляетъ части цѣлой трагедіи: ни Тезей, ни Креонъ не знали даже о приближеніи Эдипа; притомъ разговеръ сей весьма продолжителенъ. Тезей говоритъ, что въ последнюю ночь трепеталъ храмъ богинь подземныхъ; но причина этого столько же неизвѣстна для актеровъ, какъ и для зрителей. Короче: первый актъ совершенно отрѣзанъ отъ всей пьесы; напротивъ того у Софокла онъ совершенно въ дѣйствіи. Искусство Озерова оказывается во второмъ актѣ, хотя и тутъ встрѣчается одно сомнѣніе. У Софокла разсказываетъ странникъ Антигонѣ, куда они пришли; чрезъ это сохранена вся точность вѣроятія. Озеровъ обошелся безъ странника, и Антигона сама, не знаю почему, угадала мѣсто, гдѣ они находятся. Во всемъ прочемъ эта сцена прекрасна:

Эдипъ. Постой, дочь нѣжная преступнаго отца!
Опора слабая несчастнаго слѣпца!
Печаль и бѣдствія всѣхъ силъ меня лишили.

Антигона. Здѣсь камень вижу я: надъ нимъ древа склонили
Густую сѣнь свою; ты отдохни на немъ.

Эдипъ (сѣвши на камень). Спокойно я мой вѣкъ на камнѣ кончу семъ.

Антигона. Ужасною тоской твои всѣ мысли полны.

Эдипъ. Видала ль на брегу, когда извергнутъ волны отъ грозныхъ бурь морскихъ обломки корабля?

Антигона. Видала. Но *почто?...*

Эдипъ. Вотъ жизнь теперь моя!

Антигона. Какимъ мечтаніемъ смущаешь духъ унылый!

Эдипъ. Ахъ! я Эдипъ.

Антигона. Увы! ты съ большей прежде силой
Несправедливый гнѣвъ судьбы своей сносилъ.

Эдипъ. Печальну жизнь влачить недостаетъ мнѣ силъ.
Слѣпецъ, чтобъ слезы лить осталися мнѣ очи;
Дни ясны для меня подобны мрачной ночи.
Нѣтъ, никогда уже мой не увидитъ взоръ
Ни красоты долинъ, ни возвышенныхъ горъ,
Ни по веснѣ лѣсовъ зеленыя одежды,
Ни съ жатвою полей, оратаей надежды,
Ни мужа кроткаго, пріятнаго чела,
Котораго боговъ рука произвела:
Сокрылись отъ меня всѣ прелести природы:
При имени моемъ всѣ возстаютъ народы;
Какъ язва лютая, отвсюду я гонимъ.

Антигона. Мы здѣсь убѣжище найдемъ бѣдамъ своимъ.
Эдипъ. Съ какою жестокостью меня сыны изгнали!
Антигона. Почто возобновлять прошедшія печали?
Эдипъ. Я ихъ любилъ.
Антигона. Увы! забудь, забудь о нихъ;
И вспоминаньемъ ранъ не растравляй своихъ.

Эдипъ. Предвижу ихъ бѣды. Тщеславія развратомъ
Влекомый Полиникъ не будетъ въ мирѣ съ братомъ.
На злость, на пагубу дѣтей извелъ я въ свѣтъ.

Антигона. Уже ли предъ тобой и я виновна?

Эдипъ. . . . . Нѣтъ!

Ты утѣшенье мнѣ, любезна Антигона;
Противъ гоненія одна мнѣ оборона,
Одна сопутница моей ты нищеты;
Для странника, меня, забыла счастье ты,
Санъ свѣтлый, дворъ царевъ и юности забавы:
Одно намъ рубище отъ всей осталось славы.

Потомъ, утѣшенный милою дочерью, исполненный живѣйшей къ ней признательности, объявляетъ онъ о приближеніи конца своего, назначеннаго богами милосердыми:

Но, ахъ, печальна мысль! сближается тотъ срокъ,
Когда разстаться намъ судилъ жестокій рокъ!

Антигона говоритъ, что онъ можетъ еще прожить многіе годы и пр. Кажется, Эдипъ отвѣчаетъ на сіе несоотвѣтственно

понятію грековъ о вѣчности. Пора исполнить кругъ природы, вѣщаетъ онъ; рано или поздно, человѣкъ долженъ отнесть дань смерти: всѣ покоятся сномъ крѣпкимъ въ равной долѣ. Смерть отверзаетъ намъ *дверь къ свѣтлой вѣчности.* Общая мысль, что всѣ должны умереть, здѣсь ненужная. Ему бы, кажется, должно утѣшать дочь свою тѣмъ, что сія смерть оканчиваетъ его и ея несчастья. Потомъ, — все ли равно сказать: *спятъ крѣпкимъ* сномъ во гробѣ, и непосредственно за тѣмъ: *гробъ есть дверь къ свѣтлой вѣчности?* — противорѣчащія мысли, особливо въ устахъ грека! *Гдѣ мы?* вѣщаетъ онъ далѣе.

Въ долинѣ мы; окрестъ пустынны виды,
И близко межъ древесъ храмъ виденъ *Евмениды.*

Должно бы Евменидъ. Имя Евмениды наполняетъ его ужасомъ, приводитъ въ изступленіе. Ему представляются всѣ невольныя преступленія, прежде имъ совершонныя. Прекрасная сцена! она на театрѣ играется у насъ всегда почти удачно. Однако, не знаю, натуральна ли она въ дряхломъ, утомленномъ страданіями старцѣ, въ которомъ чувствованія прошедшаго должны уже быть тихи и кротки, въ старцѣ, которому Евмениды являются уже богинями, покровительницами благодѣтельными, а не грозными; богинями, готовящими успокоеніе, а не месть. Онъ самъ говоритъ въ другомъ мѣстѣ: *на Евменидъ еще надѣяться я смѣю;* вообще такому старцу неприличенъ, кажется, и сей восторгъ слишкомъ пламенный:

О сколько, фуріи, терзать меня вы строги!
Не вы ль на семъ пути мой обнажили мечъ,
Чтобъ жизнь родителя моей рукой пресѣчь?
Вотъ храмъ, гдѣ съ матерью меня вы сочетали;
Изъ вашихъ змѣй вѣнцы намъ брачные сплетали:
Тамъ не былъ Гименей, Мегера тамъ была,
И смрадный пламенникъ съ усмѣшкою зажгла.

Кажется, такимъ образомъ можетъ говорить скорѣе матереубійца Орестъ, а не Эдипъ. Очень хорошо, когда онъ въ забытьи самое Антигону почитаетъ за Полиника:

Оставь, о Поликикъ! меня отрекся ты.

Это почерпнуто изъ сердца человѣческаго. Вся сія сцена, подражаніе Дюсису, написана прекрасными стихами, и если,

по суду строгому, послѣднее изступленіе противно законамъ вѣроятности, то, по крайней мѣрѣ, выгодно оно весьма для сцены. Робкая и нѣжная Антигона умоляетъ его за себя; это прекрасно такъ же. Народъ, устрашенный потрясеніемъ храма, выбѣгаетъ. Заботливая Антигона упрашиваетъ своего родителя, чтобъ онъ скрылъ свое имя. Отвѣты его на вопросы жителей проникаютъ глубоко сердце слушателя и заставляютъ трепетать его каждую минуту: кто ты — кто она? — *Я грекъ... она... она мнѣ дочь.* — Твоя отчизна гдѣ? — *Отчизною убогихъ страна, гдѣ найдутся чувствительны сердца.* А имя? *Ахъ! почто вамъ имя знать слѣпца?* — Чего ты ищешь? — *Смерти!* Каждую секунду умножается любопытство разспрашиваю щихъ; зрители боятся вздохнуть.

О таинственный мужъ, кто ты, вѣщай?...
Эдипъ!...

. . . .

Превосходный діалогъ, которому не знаю я другого подобнаго! Жаль, что Озеровъ, подражая здѣсь болѣе Дюсису, кажется, отнялъ у пьесы весьма много той величественной таинственности, которая вездѣ облекаетъ Эдипа въ Софоклѣ! Тамъ онъ не говоритъ предъ народомъ о своихъ преступленіяхъ, не оскорбляетъ такимъ разсказомъ своей дочери, которая должна чувствовать и на себѣ весь позоръ ихъ. Грекамъ подробности сіи были слишкомъ извѣстны; можетъ быть у насъ это нѣсколько необходимо. Въ Софоклѣ Эдипъ, будучи удаленъ колоніатами отъ храма Евменидъ, садится на камнѣ и проситъ, чтобы позвали къ нему Тезея, которому имѣетъ онъ открыть величайшія и священныя тайны; онъ поручаетъ себя Евменидамъ и успокоивается совершенно; въ нашей трагедіи онъ такъ же, какъ въ первый разъ, когда, узнавъ свое преступленіе, выкололъ себѣ глаза, — пугается и приходитъ въ изступленіе; въ греческомъ молитъ онъ фурій утвердить оракулъ Аполлона, предвозвѣстившаго блага той землѣ, которая его воспріиметъ, и несчастія той, которая отвергнетъ. Является Исмена, дабы раздѣлить попеченія сестры своей о бѣдствующемъ родителѣ; она объявляетъ также о войнѣ между Этеокломъ и Полиникомъ, объ изгнаніи своемъ изъ Ѳивъ и о скоромъ прибытіи Креона, который, въ силу оракула, хочетъ просить Эдипа возвратиться въ отечество. Такъ Софоклъ со-

блюдаетъ драматическую вѣроятность. Лицо Креона приведено, какъ должно. Нашъ Озеровъ не вполнѣ исполнилъ сію обязанность. Но зато съ другой стороны поступилъ весьма благоразумно: онъ не выставилъ на сценѣ двухъ одинакихъ лицъ, такихъ, какъ Исмена и Антигона, и сдѣлалъ все то же. Онъ зналъ правило, извлеченное изъ самой природы, — что два лица, равно добродѣтельныя, къ одной цѣли устремляемыя, раздѣляютъ наше нѣжное въ нихъ участіе и слѣдовательно ослабляютъ его: образецъ добродѣтели единственный дѣйствуетъ сильнѣе, нежели два вмѣстѣ, и несчастный при одной подпорѣ болѣе жалокъ для насъ, нежели при двухъ. Это неоспоримая истина. Дѣйствіе Креона равно неудачно и у Софокла. Не въ силахъ будучи уговорить Эдипа, онъ похищаетъ двухъ его дщерей — и пойманъ; послѣ чего болѣе уже не является на сценѣ: погрѣшность противъ другого правила подражанія. Нѣтъ ничего скучнѣе характера, который является на сцену съ намѣреніемъ и, не исполнивъ его, скрывается: это представленіе китайскихъ тѣней для наполненія единственно пустого времени и мѣста. Озеровъ, кажется, чувствовалъ это и хотѣлъ исправить погрѣшность Софоклову, но впалъ въ другую: Креонъ пришелъ испрашивать у Тезея помощь противъ Полиника; ему не удалось. Онъ узнаетъ объ Эдипѣ и пророчествѣ, котораго прежде не зналъ; это противъ всякаго вѣроятія, ибо оно извѣстно было всей Греціи еще при началѣ бѣдствій Эдиповыхъ. Онъ стремится уговорить страдальца возвратиться въ отечество: должно знать было напередъ, что это пустое и безнужное покушеніе. Креонъ похищаетъ его силою: это опять невѣроятность и безумное предпріятіе, неприличное хитрому политику и другу царей. Скажите, какъ могъ онъ нарушить священныя для самихъ злодѣевъ права гостепріимства, притомъ у государя, къ коему посланъ отъ народа для испрошенія союза и помощи? И можно ли затѣвать это въ крайнихъ обстоятельствахъ, въ каковыхъ находились тогда Ѳивы? И можно ли думать, что Тезей оставитъ безъ мщенія оскорбленіе правъ своихъ и народныхъ? Правда, что онъ не скрывается у насъ со сцены безъ мести, какъ у Софокла: его отправляемъ мы на тотъ свѣтъ. Но и тутъ по какому праву могъ посолъ отъ народа, лицо священное, быть казненнымъ, убіеннымъ въ Аѳинахъ? Все невѣроятно, да и противно историческимъ преданіямъ. Евмениды, осудив-

шія теперь его на смерть, были въ первый разъ несправедливы: 1) потому, что онѣ обѣщали успокоеніе Эдипу. Оракулъ не исполненъ: странная погрѣшность! 2) Онѣ принимаютъ только главы, очищенныя страданіями; для чего же отвергли чувства искренняго раскаянія Полиника, готоваго умереть за отца своего, и для чего приняли главу разбойника Креона? Короче: сія казнь поставляетъ и Эдипа, и Антигону, и Креона на одной доскѣ; ибо Эдипъ или Антигона точно бы такъ же погибли, какъ Креонъ, если бы сей послѣдній не былъ пойманъ, или опоздали бы привесть его. Конечно, одинъ и тотъ же священный ножъ, лобызаемый добродѣтельнымъ старцемъ. какъ даръ небесный, могъ служить ему наградою, а для другого — позорною казнью?... но какое отношеніе имѣетъ смерть Креона къ Эдипу? Вотъ куда завлекаетъ слишкомъ смѣлое отступленіе отъ нравовъ и обычаевъ того времени, изъ котораго берутся дѣйствія! Согласенъ, что Креонъ существуетъ на сценѣ до самаго послѣдняго акта и послѣдняго явленія: въ этомъ Озеровъ осторожнѣе поступилъ Софокла, какъ я сказалъ прежде; но что пользы, если все сіе ведено весьма принужденно и ненатурально? Послѣдуемъ за порядкомъ нашей трагедіи. Тезей, услышавъ о прибытіи Эдипа, принимаетъ его великодушно и благородно: онъ приглашаетъ его къ себѣ въ домъ; Эдипъ отказывается, какъ прилично робкому, отверженному всѣми несчастливцу, который боится, чтобы присутствіемъ своимъ не отравить спокойствія и счастья людей добродѣтельныхъ:

Такъ, для преступнаго и скорбнаго слѣпца
Не всѣ закрылися ко жалости сердца?
Изъ края долго въ край влачивъ мое изгнанье,
Ужели наконецъ нашелъ я состраданье?
Но ахъ, Тезей, всегда злосчастіемъ ведомъ,
Себѣ убѣжищемъ твой не пріемлю домъ.
Мнѣ бѣдствія, увы! сопутствуютъ премноги:
Съ собою ихъ могу принесть въ твои чертоги.
Пещера мрачная одна прилична мнѣ,
Ее одну пришелъ искать въ твоей странѣ;
Ее одну въ горахъ искалъ я многи годы,
Но тщетно: отъ всѣхъ странъ возставшіе народы,
Звѣрей и хищныхъ птицъ не трогая покой,
Эдипа гнали съ горъ насильственной рукой.

Близъ града твоего дозволь въ уединеньи
Сокрыть мою печаль, бѣды и преступленья
Дотолѣ, какъ земля, намъ щедрая всѣмъ мать,
Благоволитъ меня въ истлѣніе принять.

Наконецъ соглашается для дочери своей единственно воспріять убѣжище въ домѣ Тезея. Эдипъ, услышавъ, что Креонъ находится подлѣ него, воспламеняется паки гнѣвомъ противъ неблагодарныхъ дѣтей своихъ: онъ торжественно испрашиваетъ у боговъ, дабы они никогда не позволили увидѣть злочестивымъ сынамъ его гроба, чтобы сей гробъ остался въ областяхъ великодушнаго Тезея. Боги двоекратно отвѣтствуютъ громомъ подземнымъ на гласъ таинственнаго Эдипа. Жрецъ Евменидъ выбѣгаетъ, увѣдомляя, что богини готовы провѣщать; царь шествуетъ туда; между тѣмъ Креонъ говоритъ наперснику своему Нарциссу:

Мстить гордому Тезею
Удобный случай я, Нарциссъ, теперь имѣю.
Пойду, пойду во храмъ оракулу внимать:
Ты воиновъ моихъ спѣши къ шатру собрать.

Изъ этого видно, что не для Эдипа онъ приходилъ, какъ у Софокла, а дѣйствительно съ предложеніемъ союза Тезею. Но за что мстить *гордому* сему царю? Этого никто не видитъ. И первый актъ окончилъ Креонъ также сими словами:

И, можетъ быть, найду удобный случай къ мести.

Итакъ, не окончивъ одного дѣла, принимается за другое! Такія многія завязки, всегда не развязанныя, весьма не хороши. Въ третьемъ актѣ открываетъ онъ свои чувствованія Нарциссу, говоритъ о вѣчномъ своемъ мщеніи Эдипу, о враждѣ своей непримиримой. Не знаю, для чего всѣ сіи усилія! Злобный Креонъ уже довольно отвратителенъ по одной противоположности съ Эдипомъ. Не знаю также, для чего хотѣлось Озерову сдѣлать его и безбожникомъ:

Я самъ, привыкшій зрѣть смерть алчную въ бояхъ,
И ни во что вмѣнять къ богамъ напрасный страхъ...
и пр.

Можно бы и безъ сего обойтись, особенно въ характерѣ греческомъ. Унижая характеръ слишкомъ много, мы сами гонимъ его со сцены, какъ неприличной высокому роду трагедіи. Во всемъ должна быть мѣра. Ужасны злобныя заклинанія

Креоновы противъ Эдипа; ужасны обѣты его мщенія. Опекунъ двухъ сыновей, самовластный правитель, за что враждуетъ онъ столь жестоко и, можно сказать, безъ нужды противъ изгнанника, не могущаго никогда быть ему вреднымъ? Не привожу стиховъ, ибо они весьма странны, а при томъ и извѣстны. Креонъ уговариваетъ Эдипа возвратиться въ отечество. Мила простота Антигоны, которая принимаетъ слова его въ настоящемъ смыслѣ; но Эдипъ давно уже *проникъ* Креона. Нищенствующій царь отвѣчаетъ ему на всѣ его коварныя предложенія съ благороднымъ негодованіемъ и гордостью. Вотъ языкъ несчастной и торжествующей невинности:

Нѣтъ! не увидишь слезъ и и не услышишь стона,
И ими веселить не буду я Креона.
Спокоенъ духомъ я, хотя гонимъ людьми!

Креонъ говоритъ:

Почто съ тобою мнѣ употреблять коварство;
Предъ сильнымъ слабому *посредствуетъ* лукавство.
Ты изгнанъ, въ бѣдности — я въ славѣ, другъ царю,
И въ рѣчь съ тобой вступивъ, я нищаго дарю.

Эдипъ. Хотя я въ нищетѣ, но не сравнюсь съ Креономъ:
Я былъ царемъ, но ты лишь ползаешь предъ трономъ.

Креонъ не удерживаетъ себя въ словахъ; онъ говоритъ самыя язвительныя укоризны Эдипу; а долженъ бы былъ поступать совсѣмъ иначе. Вотъ какъ между прочимъ онъ его привѣтствуетъ:

Когда бъ не вѣрилъ я, что существуютъ боги,
Тобою ихъ позналъ, позналъ, колико строги
Кровосмѣсителей, отцеубійцъ карать. —

Этого мало: Креонъ повелѣваетъ Эдипу разстаться съ Антигоною и слѣдовать за собою; и наконецъ посредствомъ насилія увлекаетъ съ воинами несчастнаго царя. У Софокла онъ искуснѣе притворяется. Первая часть акта весьма холодна, другая невѣроятностей исполнена. Впрочемъ весьма много стиховъ прекрасныхъ. У Софокла намѣревается похитить Креонъ дочерей Эдиповыхъ, и не похищаетъ, будучи остановленъ Тезеемъ; у Озерова похищаютъ самого Эдипа, уводятъ его воины Креоновы отъ самаго шатра Тезеева: спрашивается, вѣроятно ли, возможно ли это? Креоново намѣреніе похитить

дочерей Эдиповыхъ было, можетъ быть, только угрозою, дабы, лишивъ подпоръ несчастнаго старца, довесть его до того, чтобы онъ произвольно пожелалъ возвратиться въ отечество; ибо безъ сего произволенія собственнаго не дѣйствителенъ былъ бы и возвратъ его насильственный, особливо тогда, когда боги при самомъ Креонѣ два раза громами подтвердили обѣтъ Эдиповъ оставить тѣло свое Аѳинамъ? Почему бы и Озерову не воспользоваться сею хитростью Софокла? Увести же Эдипа дѣло противъ вѣроятія, противъ обычаевъ, нарушеніе мѣста и времени... Тезей приходитъ; Антигона жалуется: онъ летитъ въ погоню за злодѣемъ.

Въ четвертомъ актѣ является Полиникъ, такъ какъ и у Софокла. Для безчеловѣчнаго сына сего, изгнаннаго братомъ Этеокломъ и вооружающаго царей, весьма нужно было прощеніе отца и возвращеніе его въ Ѳивы; сверхъ того, можетъ быть, страхъ, мучительныя угрызенія совѣсти, раскаяніе, нищета, все подѣйствовало на его развращенную душу. Сцены сіи велъ Озеровъ почти такъ же, какъ и Софоклъ. Но сей послѣдній всегда болѣе наблюдаетъ простоты и вѣроятности. У него Полиникъ явился при входѣ храма Нептунова и требовалъ безопасности для свиданія съ Эдипомъ. Сестры его соединяютъ просьбы свои предъ Тезеемъ, дабы онъ способствовалъ преклонить отца къ преступному сыну. У Озерова онъ неожиданно является предъ Антигоною, и всякій имѣетъ право спросить: откуда онъ пришелъ. Полиникъ возвѣщаетъ Антигонѣ о избавленіи отца изъ рукъ Креоновыхъ, о своей враждѣ съ Этеокломъ и молитъ, чтобъ она испросила для него прощеніе и благословеніе. Послѣ первыхъ восторговъ свиданія съ возвращеннымъ родителемъ, добрая сестра и дочь тотчасъ приступаетъ къ своему дѣлу; однако не смѣетъ начать прямо:

Но здѣсь я видѣла несносну грусть порока.
Она мучительна, презрительна, жестока.
Предъ тѣмъ какъ ты меня въ объятія пріялъ,
Несчастный юноша въ глазахъ моихъ стеналъ.

Эдипъ. Несчастный, говоришь; кто онъ? —

Ахъ! всѣ несчастны
Моимъ вздыханіямъ, моимъ слезамъ причастны...
. . . .
Сей юноша, скажи, ужели безъ отца?

Антигона. Не смѣетъ онъ прійти — ужасно преступленье...

Эдипъ тотчасъ подозрѣваетъ, не сынъ ли его пришелъ, и говоритъ рѣшительно, чтобы онъ не смѣлъ къ нему являться:

Я не хочу дышать съ нимъ воздухомъ однимъ.

Антигона сливаетъ мольбы свои съ мольбами брата несчастнаго, и Эдипъ для нея только склоняется. Онъ наконецъ говоритъ съ Полиникомъ:

Клянуся небесами,
Что безъ тебя его бъ не тронулся слезами;
Хотя бъ у ногъ моихъ въ сей часъ онъ умиралъ,
И слова моего къ спасенью ожидалъ,
Никакъ бы жалости душа не изъявила,
Я бы безмолвенъ былъ, какъ хладная могила.

Все прекрасно! — и мрачное молчаніе отца оскорбленнаго, столь праведно негодующаго, и сила дочери съ его признательнымъ сердцемъ, и наконецъ рѣшимость старца, которая столь мало заставляетъ надѣяться Полиника. Она изъявлена въ послѣднемъ стихѣ:

Скажи, злодѣй, чего ты хочешь отъ меня? —

Весь разговоръ сей таковъ, какого только можно ожидать отъ мастера, знающаго сердце человѣческое и вполнѣ понимающаго представляемые имъ характеры.

Въ рѣчи Полиниковой тотчасъ проскакиваютъ уже искры его испорченности, его дурного характера. Едва только онъ ободренъ былъ вниманіемъ раздраженнаго родителя, тотчасъ, забывшись, уже говоритъ о томъ, чего бы и касаться ему не надлежало:

Дай сыну твоему хоть разъ вкусить блаженство,
Ты согласись итти въ отеческу страну;
Мою передъ тобой исправлю тамъ вину.
Седмь вождей за меня всѣ силы вооружаютъ.
Мой станъ, побѣда, тронъ Эдипа ожидаютъ:
Надъ войскомъ, надо мной тебѣ вручаю власть.
Ѳивъ стѣны гордыя должны предъ нами пасть;
И не изгнанника въ тебѣ увидятъ болѣ,
Но мощнаго царя на отческомъ престолѣ,
Страдальчествомъ своимъ достойнаго вѣнца,
И посреди дѣтей счастливаго отца:
Я буду подданнымъ, послушнѣйшимъ, вѣрнѣйшимъ,
И ревностнымъ рабомъ, и изъ сыновъ нѣжнѣйшимъ,

Въ супругѣ же моей найдешь ты нѣжну дочь;
Въ день будетъ утѣшать, твой сонъ покоить въ ночь,
И такъ любить тебя, какъ любитъ Антигона.

Странно, кажется, говорить это отцу, котораго онъ самъ изгналъ; странно обѣщать ему тотъ престолъ, который онъ отъ него получилъ; странно увѣрять его такого рода послушаніемъ, странно говорить предъ отцомъ о враждѣ и брани съ другимъ его сыномъ; но это странное совершенно въ характерѣ и показываетъ великую тонкость писателя: злодѣй, немного ободренный уступкою со стороны добродѣтельнаго, уже не въ силахъ таить себя подъ личиной, и тотчасъ дѣлаетъ предложенія, обнаруживающія его кичливость и злыя намѣренія. Всѣ знаютъ на память прекрасный отвѣтъ Эдипа; онъ переведенъ изъ Софокла:

Меня склонить къ себѣ ты тщетно уповаешь.
Сей скиптръ, который мнѣ толь щедро предлагаешь,
Не я ль оставилъ самъ, не я ли вамъ вручилъ? —
Не я ли дней моихъ покой вамъ поручилъ,
Быть съ вами навсегда одной считавъ отрадой?
Неблагодарные! что было мнѣ наградой?
Презрѣнье, ненависть, изгнанье и позоръ.
Коль смѣешь, ты на мнѣ останови свой взоръ:
Зри ноги ты мои, скитавшись, изъязвленны!
Зри руки, милостынь прошеньемъ утомленны!
Ты зри главу мою, лишенную волосъ! —
Ихъ изсушила грусть, и вѣтеръ ихъ разнесъ.
Тѣмъ временемъ, тебя какъ услаждала нѣга,
Твой изгнанный отецъ безъ пищи, безъ ночлега,
Не зналъ, куда главу несчастну преклонить,
Повсюду долженъ былъ вашъ стыдъ съ собой влачить,
И дебри темныя, и глубины пещерны,
Природа зрѣла всѣ злодѣйства безпримѣрны.
Иди, жестокій сынъ, усугубляй вины,
Будь истребителемъ отеческой страны,
Союзниковъ своихъ веди противу брата!
Яви еще примѣръ неслыханна разврата!
Но тамъ, у ѳивскихъ стѣнъ, не тронъ тебѣ готовъ:
Десница мстящая тамъ ждетъ тебя боговъ.

От ѳивскихъ областей удѣлъ тебѣ сужденный,
То мѣсто лишь одно, гдѣ ты падешь сраженный.
Какъ безъ пристанища скитался въ жизни я,
По смерти будетъ такъ скитаться тѣнь твоя;
Безъ гроба будешь ты, тебя земля не приметъ,
Отъ нѣдръ отвергнетъ трупъ, и смрадъ его обыметъ,
И призоветъ звѣрей, птицъ хищныхъ изъ лѣсовъ,
И подданныхъ твоихъ стрегущихъ домы псовъ.
Иди, бѣги, спѣши на ново преступленье!...
Всѣхъ васъ я чуждъ... мнѣ дочь — семья и утѣшенье.

Прекрасный монологъ! Въ сіе время слышенъ шумъ за театромъ; народъ требуетъ на жертву Антигоны. Здѣсь Озеровъ оставляетъ своего путеводца Софокла. Въ греческой трагедіи отчаянный Полиникъ тотчасъ удаляется, провождаемый проклятіями отца, дабы исполнить жребій, предписанный ему судьбою: убить родного брата и въ то же время погибнуть его рукою. Громы утвердили Эдипово прореченіе; особа его становится на сценѣ часъ отъ часу священнѣе. Озеровъ для наполненія послѣдняго акта, конечно за недостаткомъ другого источника, изобрѣлъ еще новую и третью завязку, которыя всѣ потому слабы, что, какъ я сказалъ, не развязываются сами собою и приводятся безъ нужды. Можно сказать, что онъ поступалъ съ баснею своею насильственно, какъ съ мраморной статуей поступаетъ новѣйшій художникъ, смѣло обрубая ее по своему плану, безъ всякаго уваженія ко вкусу древности. Въ самомъ дѣлѣ, какимъ образомъ представить, чтобы народъ въ благоустроенномъ обществѣ, подъ властью любимѣйшаго государя, могъ взбунтоваться и требовать дочь Эдипову на закланіе по той причинѣ, что не видитъ долго Тезея? И почему дочь невинную требовать, а не отца, который всенародно обрекъ уже себя Евменидамъ? и какъ увлекать тѣхъ особъ на жертву, которыя находятся подъ особеннымъ царскимъ покровительствомъ въ его ставкѣ и поручены общему храненію того же народа? какъ понимать теперь и самую правоту Евменидъ? Всякій видитъ, что не онѣ дѣйствуютъ, но невѣроятное своеволіе неистовой черни! Это ни съ чѣмъ не согласно! Жаль очень, что таковыя неприличныя вставки весьма много отнимаютъ у сей прекрасной трагедіи! Неумѣстный порывъ Полиника умереть за отца равно стра-

ненъ и невѣроятенъ. Требованіе на жертву Антигоны, безбожное вступленіе неосвященнаго Полиника въ храмъ Евменидъ и наконецъ смерть самого Креона — уничтожаютъ или искажаютъ совершенно основу этой басни, т.-е. оракулово предсказаніе: успокоеніе страданій Эдиповыхъ! Симъ образомъ потеряно истинное величіе трагедіи древней: очарованіе исчезло! я не вижу здѣсь ни одного грека, ни Греціи. Надобно очень мало уважать важность и святость греческихъ обрядовъ и миѳологію, чтобы позволить Полинику войти въ храмъ и говорить:

Служитель алтарей, скончай мое мученье!
Здѣсь жертвы требуетъ богинь суровыхъ гласъ,
Имъ въ жертву предстою; рази, не убоясь.
Сей смертію смиришь народную строптивость
И совершить не дашь богамъ несправедливость.

Полиникъ и въ слѣдующихъ рѣчахъ говоритъ о фуріяхъ такъ свободно, какъ говорили бы мы теперь, разумѣя подъ ними аллегорію просто, то-есть угрызенія совѣсти; однако въ то же время называетъ ихъ божествами. Нѣтъ ничего для грека страннѣе было бы слышать: *мнѣ фуріи однимъ остались божествомъ.* Не такъ понимали древніе; не въ тонѣ сочинена и сія трагедія. Вотъ, что истинно по-гречески:

Нѣтъ! боги не всегда даютъ намъ смерть для казни.
Она для тѣхъ однихъ караніемъ небесъ,
Въ комъ нѣтъ раскаянья, свѣтъ совѣсти исчезъ,
Предъ кѣмъ о промыслѣ безмолствуетъ вселенна,
И власть кому боговъ открыть должна *геенна.*
Но смерть есть сущій даръ для страждущихъ сердецъ,
По трудныхъ странствіяхъ отраднѣйшій конецъ!...

Антигона поручаетъ родителя своего аѳинянамъ; Эдипъ хочетъ умереть самъ: споръ о смерти между Антигоной и Эдипомъ! Этотъ споръ не имѣетъ и не могъ имѣть выгоднаго своего дѣйствія на театрѣ: онъ не походитъ на споръ между Пиладомъ и Орестомъ, между друзьями, готовыми искупить жизнь другого своею жизнью. Здѣсь совсѣмъ иныя отношенія: Эдипъ не можетъ жить безъ Антигоны; она покидаетъ его хладнокровно на мученія жизни; Эдипъ обреченъ уже къ смерти богами, и смерть его дочери, хотя бы она случилась дѣйствительно, его самого не искупаетъ. Не лучше ли сказать ей:

умремъ вмѣстѣ, родитель! Намъ ничего не осталось! Полиникъ неистовствуетъ въ храмѣ; онъ исторгаетъ мечъ, который Эдипъ хотѣлъ почтить лобзаніемъ предъ совершеніемъ жертвы; онъ упадаетъ снова къ ногамъ слѣпого старца. Все это сдѣлано было для того только, чтобы заставить Эдипа простить Полиника, который рѣшился умертвить себя, если не получитъ прощенія. Наконецъ отецъ его благословляетъ, съ увѣщаніемъ, чтобы онъ, примирясь съ совѣстью, примирился съ богами и съ братомъ своимъ. Всѣмъ извѣстно, какъ онъ исполнилъ сіе отеческое наставленіе! Спрашиваю: для чего безъ всякой нужды бороться такимъ образомъ съ общимъ преданіемъ или мнѣніемъ, которое должно быть закономъ для каждаго подражателя древнимъ? Правило Гораціево:

Послѣдуй мнѣнію или молвѣ народа,
Будь самъ зиждителемъ и дѣйствуй, какъ природа.

Если Эдипъ простилъ сына передъ смертью съ тѣмъ, чтобы не оставить послѣ себя никого несчастнымъ — хорошо; но онъ не умеръ по трагедіи и, можетъ быть, послѣ слышалъ совершеніе пророчества своего, слышалъ о сынахъ своихъ, убившихъ другъ друга подъ стѣнами отеческаго града. Какъ бы то ни было, народъ безъ причины потребовалъ Антигону и столь же скоро безъ причины согласился, чтобы она осталась въ живыхъ, а умеръ бы Эдипъ. Никто не запкнулся. Можно ли играть такъ смертными и богами! Однако утѣшимся: Тезей входитъ и избавляетъ Эдипа.

Остановись народъ! *какое преступленье*
Ты хочешь совершить предъ правдою боговъ!

Эти слова весьма странны въ устахъ благочестиваго Тезея. Все оттого, что писатель давно уже оставилъ руку, его прежде водившую. Креона поймали и обрекаютъ на казнь. Итакъ, оракуломъ сталъ самъ Тезей! первосвященникъ, который требовалъ славы только очищенной, не былъ теперь такъ разборчивъ; тотчасъ схватилъ сего злодѣя и съ насмѣшками повлекъ къ алтарю, гдѣ поразилъ громъ нечестиваго!

Спросимъ теперь, для чего Полиникъ на сценѣ? что онъ сдѣлалъ? какъ онъ способствовалъ ходу басни? для чего преднамѣреваемое жертвоприношеніе Антигоны и похищеніе Эдипа, — двѣ невѣроятныя странности, одна изъ другой проистекающія? для чего посольство Креоново?... Всѣ сіи завязки

безъ послѣдствія. Одинъ Креонъ убитъ, приведенный такъ же не знаю для чего.

Спросимъ еще: согласно ли съ правилами трагедіи поступилъ Озеровъ, оставивъ въ живыхъ Эдипа и умертвивъ Креона? — Нѣтъ! Кромѣ того, что это противно общепринятой баснѣ, обработанной великимъ мужемъ древности, кромѣ того, что сія басня, будучи изложена иначе, непремѣнно должна была потерять много своей вѣроятности, силы и важности, погрѣшаетъ она еще самымъ расположеніемъ, не соотвѣтствуетъ главной цѣли хорошей трагедіи и правиламъ вкуса, которыя начерталъ онъ для сего рода сочиненій.

Вкусъ нѣжный и правильный говоритъ устами древнихъ и новыхъ писателей:

Дѣйствіе тѣмъ занимательнѣе, тѣмъ величественнѣе, чѣмъ дѣйствующія лица благороднѣе и сильнѣе, чѣмъ взаимныя ихъ отношенія и выгоды, за которыя они спорятъ, важнѣе и обширнѣе. Отношенія между дѣйствующими лицами могутъ быть или пріязненныя, или непріязненныя, дѣйствія оконченныя, или неоконченныя.

Двѣ пріязненныя особы, противоборствующія поневолѣ, т.-е. непреоборимою судьбою, или непреоборимыми страстями своими увлеченныя, или стеченіемъ обстоятельствъ вынужденныя дѣйствовать противъ собственныхъ своихъ добрыхъ правилъ, — суть лица трагическія. Мы объ нихъ сожалѣемъ и страждемъ вмѣстѣ съ ними; мы плачемъ какъ о погибшемъ, такъ и о томъ, кто былъ причиною его погибели.

Изъ двухъ особъ противоборствующихъ — одна можетъ быть злая, другая добрая, или обѣ злобны; одна погибаетъ, другая торжествуетъ. Когда погибаетъ злая, зритель, принимающій всегда участіе въ сторонѣ доброй, радуется, или остается равнодушенъ; когда погибаетъ добрая, онъ принимаетъ въ ней живѣйшее участіе, особенно если она подвергнулась сему несчастью невольно или невинно. Гдѣ дѣйствуютъ только злыя лица, тамъ не можетъ быть ни трагедіи, ни комедіи.

Добрый, страждущій невинно или невольно, характеръ соотвѣтствуетъ цѣли трагедіи, возбуждающей ужасъ и сострадание: таковъ Эдипъ. Напротивъ того враждебное лицо не производитъ на сценѣ трагической само по себѣ надлежащаго дѣйствія, особливо когда является со злобнымъ намѣреніемъ и публично истязуется. Одинъ человѣкъ имѣлъ намѣреніе убить

другого и убилъ: онъ подлежитъ гражданской казни, а не трагедіи; онъ не убилъ его; но явны были всѣ его усилія къ совершенію злодѣйства, къ нарушенію общаго порядка. Онъ остановленъ бдительною рукою правительства и обличенъ; въ такомъ случаѣ, когда онъ не наказанъ за сіе, не возбуждаетъ ни малѣйшаго сострастія, а презрѣніе и отвращеніе; когда наказанъ, производитъ въ насъ чувство отрадное, торжественное. Мы избавились злодѣя, обществу вреднаго члена: это также лицо не трагическое, какъ не возбуждающее страстей, приличныхъ трагедіи: вотъ Креонъ.

Жизнь Эдипа и смерть равно священныя и трагическія; жизнь его началась бѣдствіями и невольными преступленіями; конецъ или смерть — предѣлъ страданій, удовлетворившихъ правосудію. Боги, ревнующіе о святости законовъ, изліяли на него несчастія за невольныя преступленія по двумъ причинамъ: 1) чтобы ознаменовать для другихъ всемогущество боговъ и гнусность порока, даже и невольнаго, дабы пріучать всѣхъ къ достодолжной осторожности и судъ правоты сдѣлать грознымъ и ужаснымъ; 2) для того, чтобы показать, что страданія временныя не всегда суть признаки страшнаго гнѣва боговъ, но очищеніе, ими же даруемое человѣку любезному, дабы тѣмъ свѣтлѣе возблисталъ онъ предъ очами земли и неба. На Эдипѣ совершились оба сіи дѣйствія божественнаго, благодѣтельнаго промысла. Боги зовутъ его въ нѣдра успокоенія, ибо справедливость ихъ удовлетворена; они зовутъ его на небо, ибо на землѣ ему ничего уже не осталось, и смерть страдальца вдохновеннаго вожделѣнна для всякой души благочестивой.

Сколько трогательнаго, назидательнаго въ семъ чрезвычайномъ характерѣ!... Жизнь и страданія Эдипа-царя представляютъ въ возвышенномъ видѣ общую нашу долю — въ немъ мы видимъ самихъ себя, слѣпыхъ и слабыхъ странниковъ, подверженныхъ столь гибельнымъ преткновеніямъ сей горестной юдоли жизни! Неизмѣняемый, непрерывно почіющій на немъ таинственный призоръ судьбы вмѣстѣ страшенъ и утѣшителенъ для каждаго изъ насъ. Во всѣхъ событіяхъ его жизни видимъ собственное свое дѣло. Смерть его взываетъ громогласно къ каждому изъ насъ: будьте добродѣтельны и не бойтесь смерти: она отверзаетъ врата къ вашей наградѣ и благамъ безконечнымъ. Если справедливо мнѣніе мудрецовъ,

что въ подраженіи вообще ни одна картина не можетъ столь сильно дѣйствовать, какъ представленіе человѣка добродѣтельнаго, испытуемаго несчастіемъ и подкрѣпляемаго силою свыше; то, конечно, Эдипъ Софокловъ есть и будетъ главнымъ того доказательствомъ.

Г. Озеровъ, давъ другую развязку сей баснѣ, отнялъ у нашей сцены драгоцѣнную часть сего сокровища. Можетъ быть, онъ слѣдовалъ въ этомъ французамъ, которые часто бываютъ слишкомъ нѣжны: они, боясь разстроить нервную систему своихъ соотечественниковъ, не смѣютъ показать на театрѣ страдальческую смерть мужа добродѣтельнаго. Такая нѣжность часто бываетъ притворное или слишкомъ утонченное жеманство, плодъ испорченности вкуса, — жеманство, которое доставило вялость многимъ хорошимъ французскимъ трагедіямъ. Во всемъ должна быть мѣра. Озеровъ, кажется, боялся, чтобъ трагедія его не походила на оперу чудеснымъ переселеніемъ Эдипа къ жизни вѣчной. По моему мнѣнію, онъ бы гораздо болѣе еще успѣлъ, если бы точно такъ же въ цѣломъ перевелъ Эдипа Софоклова, какъ Лагарпъ перевелъ его Филоктета. Если Лагарпъ не устрашился представить на облакахъ Геркулеса, если наши трагики выводятъ адскія тѣни на сцену и грозятъ разрушеніемъ цѣлой вселенной, то почему не могъ онъ описать чудесной таинственной кончины Эдипа такъ, какъ она у Софокла!

Лагарпъ говоритъ: вообще въ цѣломъ семъ твореніи Софокла царствуетъ какой-то священный ужасъ религіи, который весьма и всегда нравится тѣмъ, которые любятъ трагедію. Оно богато красотами истинно безсмертными; однако потребно искусство, дабы счастливо перевесть сію басню на театръ новѣйшій. И сіе искусство имѣлъ г. Озеровъ въ довольномъ изобиліи, какъ мы могли замѣтить изъ этой и изъ многихъ другихъ его трагедій; но онъ увлеченъ былъ Дюсисомъ, и потому, кажется, отсталъ отъ греческаго подлинника, составивъ многіе эпизоды безнужные и странную развязку. Впрочемъ, его трагедія имѣетъ большія достоинства со стороны слога, и многія прелестнѣйшія сцены дѣлаютъ ее однимъ изъ любимѣйшихъ твореній на нашемъ театрѣ; она останется навсегда важнымъ памятникомъ славы писателя, утвержденной на незыблемомъ основаніи.

Мерзляковъ.

Трагедія Озерова „Фингалъ“.

Содержаніе трагедіи Озерова, подъ названіемъ Фингалъ, взято изъ одной поэмы царственнаго барда Оссіана. Точно, это новый шагъ въ нашей словесности. Прежде изъ поэмъ Оссіана были составляемы на парижскомъ и другихъ знатнѣйшихъ театрахъ только однѣ оперы или балеты, ибо почитали сіи басни совсѣмъ неспособными для образованной сцены по отдаленности и странности обычаевъ, по религіи и по самой дикости нравовъ. Озеровъ сдѣлалъ опытъ. Вотъ басня: Фингалъ, царь морвенскій, побѣдитель воинства сосѣда своего царя локлинскаго, предводительствуемаго сыномъ его Тоскаромъ, котораго онъ убилъ въ единоборствѣ, влюбился въ то же время въ дочь его Моину, и въ залогъ вѣчнаго мира потребовалъ ее къ себѣ въ супруги. Мстительный Старнъ притворно соглашается на сіе предложеніе, призываетъ Фингала въ свои области для совершенія обряда брака, и между тѣмъ изыскиваетъ всѣ средства погубить побѣдителя своего сына. Хитрость его была неудачна; онъ убиваетъ въ отчаяньи дочь свою, а потомъ и самого себя. Несчастный царь морвенскій увозитъ съ собою одинъ токмо трупъ предмета, ему столь любезнаго. Вотъ вся трагедія *въ трехъ дѣйствіяхъ*. Скажемъ ея содержаніе въ двухъ словахъ: *мстящій отецъ, которому не удалась подлая измѣна, съ досады убиваетъ себя и дочь свою!* и тѣмъ дѣло кончится. Что за содержаніе? Можетъ ли быть изъ этого трагедія?... Но пусть бы она даже была и въ пяти полныхъ актахъ съ надлежащею завязкою; спрашивается, могла ли она быть трагедіею, или другими словами, могла ли возбудить страсти, приличныя трагедіи? Злобный отецъ въ первомъ актѣ уже объявляетъ Коллѣ, что онъ намѣренъ воспользоваться слабостью своей дочери и слабостью Фингала для того, дабы погубить сего послѣдняго, и что съ тою цѣлью единственно одобряемъ любовь Моины къ Фингалу. Итакъ, единственную дочь свою, и въ ней одно изъ священнѣйшихъ чувствованій — любовь чистую и невинную, — избралъ онъ орудіемъ къ совершенію звѣрскаго своего мщенія! Это значитъ: онъ столь же мало любилъ Моину, дочь свою, сколь много ненавидѣлъ Фингала, и съ отвратительною холодностью приготовлялъ обоихъ къ погибели. Для чего не употреблялъ онъ сначала, по крайней

мѣрѣ, средствъ къ отвращенію Моины отъ царя морвенскаго, дабы могъ оправдать себя послѣ въ глазахъ зрителя тѣмъ. что дочь его была ему непослушна? Нѣтъ, онъ до самаго конца трагедіи скрывалъ отъ нея подлинное свое намѣреніе: иногда проговаривался, но тотчасъ удерживался, и пряталъ беззаконную свою тайну. Когда простосердечная Моина изображала предъ нимъ невинную страсть свою къ Фингалу, онъ тотчасъ противъ воли оказалъ негодованіе, которое замѣтила Моина:

> Но ты смущаешься, блѣднѣешь и трепещешь,
> На дочь, вокругъ себя, ты взоры гнѣва мещешь,
> И вздохи горести твою стѣсняютъ грудь!

Старнъ по нѣкоторомъ молчаніи, скрѣпясь, отвѣтствовалъ:

> Ахъ, нѣтъ!... безъ гнѣва я, — спокойна духомъ будь;
> Какъ ты, я веселюсь Фингаловымъ приходомъ;
> И вскорѣ мой восторгъ явится предъ народомъ, —
> День оный можетъ быть счастливѣйшій мнѣ день!
> Иди, чело свое покровами одѣнь.

Это все иронія, и иронія отца предъ нѣжнолюбящею его дочерью, которой чувства и благо должны глубоко лежать на его сердцѣ!! — Ужасно! — Старнъ, наконецъ, убиваетъ дочь свою За что? Какъ мститель. могъ бы онъ, по нѣкоторому несчастному праву. совершить сіе страшное убійство, если бы она, будучи участницей заговора, какъ я сказалъ прежде, ему измѣнила!... Нѣтъ, онъ не только не показывалъ ей гнѣва своего противъ Фингала, но еще старался питать въ ней страсть къ Фингалу, дабы тѣмъ удобнѣе заманить послѣдняго въ свои сѣти; добрая невинность, не подозрѣвая ужаснаго сего намѣренія. приписывала всегдашнюю мрачность и суровость родителя единственно безутѣшной его горести о Тоскарѣ. Итакъ, жестокій Старнъ убилъ дочь свою изъ неистовой досады, что не могъ умертвить Фингала. Скажутъ, что Моина наконецъ привела войска противъ велѣнія отцова, и потому виновата; нѣтъ, въ отчаяніи привела ихъ для того, чтобы избавить отца отъ позора. Вотъ что она говоритъ:

> О Моина! поспѣшимъ предупредить позоръ;
> Когда жъ не отвращу измѣну толь поносну,
> У самыхъ ногъ отца окончу жизнь несносну.

Итакъ злобный до невѣроятности Старнъ, или лучше сумасшедшій Старнъ, говорящій въ сильной своей страсти безпрестанно обоюдными выраженіями, кои понимаетъ, къ несчастью своему, только зритель, имѣвъ намѣреніе погубить Фингала, не погубилъ его, а погубилъ дочь свою, невинную, безъ малѣйшей причины. Злодѣй, начавшій дѣло и не окончившій его — презрителенъ; онъ вдвое хуже: онъ при неудачѣ въ намѣреніи вонзилъ мечъ съ досады не въ того, въ кого цѣлилъ. Избави Боже насъ отъ такихъ лицъ трагическихъ! Какое сердце можетъ слышать Старна? Скажу короче, трагедія сія не имѣетъ ни страстей, ни дѣйствія; первое потому, что страсти только оказываются тамъ, гдѣ онѣ взаимно противодѣйствуютъ, подвигнутыя важными относительными выгодами: здѣсь нѣтъ ничего противодѣйствующаго Старну; дочь его не подозрѣваетъ, Фингалъ изъ любви къ ней довѣрчивъ и дѣлаетъ все, что ему угодно, до самой минуты преднамѣреннаго убійства. Могутъ ли быть страсти между бѣдными овечками и свирѣпымъ пастухомъ, который въ день праздника гонитъ ихъ со двора своего на жертву любимому своему богу или богинѣ?... Невинныя творенія охотно бѣгутъ за своимъ тираномъ и ласкаютъ его кровожаждущую руку. По той же причинѣ нѣтъ и дѣйствія драматическаго: ибо какое драматическое дѣйствіе въ такомъ происшествіи, гдѣ разбойникъ приманитъ на ночлегъ къ себѣ добраго человѣка, обольститъ, упоитъ его, съ тѣмъ чтобы легче умертвить несчастнаго; а этотъ несчастный по особенному нѣкоему случаю вырвется изъ когтей злодѣйскихъ, перелѣзетъ черезъ заборъ, или закричитъ: *разбой*, и такимъ образомъ спасется. Вотъ Старнъ, Фингалъ и Моина! Ходъ трагедіи весьма простъ. Вотъ онъ:

Моина, занимаясь своимъ возлюбленнымъ, повелѣваетъ Уллину воспѣть дѣла его. Сей сѣверный неучтивецъ не нашелъ другого предмета воспѣть, какъ пораженіе Фингаломъ брата ея Тоскара. Нѣжная Моина прерываетъ пѣніе. Старнъ объявляетъ дочери о прибытіи Фингала. Моина радуется; Фингалъ спрашиваетъ ее очень некстати:

Такъ ты Фингаловой отвѣтствуешь любви!

Призвавъ жениха, и будучи уже согласенъ съ нимъ, спрашиваетъ у дочери въ первый разъ, любитъ ли она его, или нѣтъ! Это весьма странно. Сокрывъ гнѣвъ свой и отославъ дочь, Коллѣ объявляетъ онъ тайное свое намѣреніе. Фингалъ

является. Въ Старнѣ вѣчная иронія, которая совсѣмъ трагедіи неприлична. Сіи ироніи бываютъ часто самыя несносныя. Вотъ что говоритъ онъ Моинѣ:

> Приди, дочь моя,
> Чтобы въ *твоей красѣ нашелъ родитель средства*,
> Изгладить навсегда въ душѣ прошедшіи бѣдства!...

Не знаю, для чего сіи тиранскія затѣи, и такъ часто! Тогда бы нужны были онѣ, когда бы авторъ имѣлъ свои виды скрывать до времени отъ самихъ зрителей намѣреніе Старна; но онъ сдѣлалъ уже его извѣстнымъ посредствомъ совѣщаній *царя* съ Коллою. Первое препятствіе къ скорому совершенію брака было различіе въ религіяхъ. Старнъ покланяется въ храмахъ, имѣетъ жрецовъ; Фингалово Божество имѣетъ храмомъ своимъ только вселенную. Изъясненіе Фингала съ Моиной по сему случаю есть эклога въ сѣверномъ вкусѣ; наконецъ онъ соглашается для возлюбленной своей войти въ храмъ, предстать предъ жрецами. Второй актъ открываетъ Старнъ, умоляющій Одена споспѣшествовать его замыслу. Главный жрецъ уже съ нимъ согласенъ; Коллѣ препоручается приготовить воиновъ въ засадѣ. Колла требуетъ для совершенія сего, по крайней мѣрѣ, отсрочки трехъ дней; Старнъ не соглашается. Фингалъ приходитъ. Начинается брачное торжество. Царь морвенскій клянется предъ Оденомъ въ вѣрности своей къ Моинѣ. Она хочетъ отвѣчать ему; но главный жрецъ удерживаетъ ее съ гнѣвомъ: дотолѣ не приму клятвы твоей, говоритъ онъ, доколѣ Фингалъ не совершитъ тризны надъ холмомъ Тоскара. Вотъ новая завязка. Послѣ нѣкотораго сопротивленія, убѣжденный Моиною и ея прелестями, Фингалъ и на сіе соглашается. Старнъ требуетъ, чтобы онъ отпустилъ воиновъ своихъ, и на сіе согласенъ; потомъ — чтобы не было при тризнѣ Моины — и въ этомъ не отказываетъ. Онъ шествуетъ одинъ на холмъ смерти; Моина терзается мрачнымъ предчувствіемъ. Уллинъ увѣдомляетъ ее о заговорѣ, воинъ Каррилъ донесъ о семъ вѣрному Барду. Она устремляется собрать ратниковъ Фингаловыхъ.

Третіе дѣйствіе при подошвѣ холма. Прекрасно и благородно обращеніе Фингала къ убитому Тоскару. Онъ повелѣваетъ бардамъ воспѣть его подвиги и славу. Приносится чаша изъ сотовъ дивіихъ и становится на холмѣ. Фингалъ воспо-

мнилъ при взорѣ на могилу о своихъ предкахъ и впалъ въ сладостную задумчивость. Старнъ, какъ скрытый змѣй, примѣтивъ сіе, съ подлостью робкаго убійцы. даетъ знакъ Коллѣ: *не пора ли? посмотри, духъ въ немъ упалъ!* Какая низость! Но еще осталась трудность: Колла отвѣчалъ, что до тѣхъ поръ никто не осмѣлится приступить къ Фингалу, пока будетъ мечъ въ рукахъ его. — Я его выманю!... прервалъ подлый Старнъ. Итакъ. съ обыкновенною уловкой, менѣе нежели комическою, подступаетъ къ Фингалу и предлагаетъ ему, для одобренія сражающихся рыцарей, отдать въ награду побѣдителю мечъ свой; добродушный Фингалъ отдаетъ мечъ и рогъ брани. Итакъ, обобравъ владыку морвенскаго вокругъ — короче, обезоруживъ его такимъ наглымъ образомъ — приближаетъ ко гробу. Начинаются игры. Каррилъ принимаетъ мечъ почетный съ неохотою; но его гонятъ со сцены. Фингалъ восходитъ на холмъ для возліянія. Воины Старновы подаютъ знакъ къ нападенію. Старнъ открывается. Фингалъ въ опасности; но онъ срываетъ мечъ Тоскаровъ, висящій на пригробномъ древѣ, и симъ внезапно приводитъ въ трепетъ убійцъ. Тщетно поощряетъ ихъ Старнъ. Между тѣмъ съ Фингаловыми воинами притекаетъ Моина. Старнъ въ отчаяніи бросается на царя морвенскаго. но въ горькой неудачѣ, поразивъ останавливающую его Моину, закалается самъ. Несчастный Фингалъ повелѣваетъ взять съ собою на корабль тѣло Моины.

Изъ сего расположенія видна уже бѣдность содержанія. Игры и мечъ, по случаю сорванный съ древа. составляютъ катастрофу. Моина — лицо прекрасное: въ характерѣ есть истинно трагическое, и замѣтить надобно, что Озеровъ всегда въ женскихъ роляхъ былъ счастливъ. Моина во всѣхъ случаяхъ упрашиваетъ Фингала повиноваться злоковарному Старну: она невинно ведетъ возлюбленнаго къ погибели и способствуетъ безъ умыслу въ томъ отцу своему, который безъ сей помощи не склонилъ бы ни къ чему Фингала. Она уговариваетъ его итти во храмъ боговъ совершить тризну и не брать съ собою тѣлохранителей. Зритель сожалѣетъ объ ней ежеминутно, удивляется ея добротѣ и тѣмъ болѣе ненавидитъ ожесточеннаго Старна. Наконецъ начинаютъ безпокоить ее горестныя предчувствованія, когда осталась одна. Узнавъ объ опасности Фингала, она дѣлается героинею и собираетъ его воинство. Сія рѣшимость также прекрасна. Фингалова довѣр-

чивость, кажется, немного излишняя. Ежели бы не столь онъ былъ легковѣренъ, то изъ этого могли бы произойти занимательныя боренія между любовью Моины, опасностью Фингала и подозрительностью Старна. Вообще пьеса недостаточна въ своей баснѣ и расположеніи: въ ней нѣтъ благородства, высокости, завязки трагической.

Что же въ ней есть, когда она нравится? Это безъ сомнѣнія волшебная сила стиховъ, прелестныя чувства Моины и Фингала, милая унылость, соединенная съ простосердечіемъ первыхъ дщерей природы, откровенность быстрая и безпритворная, относящаяся ко временамъ патріархальнымъ; съ другой стороны — величіе души, нѣжность благородная, честность строгая, которая не позволяетъ себѣ думать, чтобы кто-нибудь могъ сдѣлать ей дурное, или помышлять объ дурномъ; наконецъ — храбрость, мужество, могущество: всѣ сіи свойства имѣютъ на сценѣ всегда постоянную и прочную силу. Стихи въ этой пьесѣ, по моему мнѣнію, лучше нежели во всѣхъ другихъ твореніяхъ Озерова: я не приводилъ ихъ, потому что они всѣмъ извѣстны. Самая новость сцены, дикость характеровъ и мѣстъ, старинные храмы, игры и тризна, скалы и вертепы: все вмѣстѣ съ арфою и стихами Озерова, облеченное сѣверными туманами, — придаетъ пьесѣ этой какую-то меланхолическую занимательность. Слогъ вездѣ соотвѣтствуетъ матеріи.

Мерзляковъ.

Трагедія Озерова „Димитрій Донской“.

Въ 1807 г., когда взоры Россіи устремлены были на борьбу храбрыхъ сыновъ ея съ силою грознаго врага, готовившаго цѣпи рабства Европѣ, Озеровъ въ трагедіи: *Димитрій Донской,* напомнилъ согражданамъ своимъ о великой эпохѣ древней славы Россіи, когда на Задонскихъ поляхъ нанесенъ былъ сильный ударъ власти Мамая, кичливаго противника русской свободы. Озеровъ возвратилъ трагедіи истинное ея достоинство: питать гордость народную священными воспоминаніями и вызывать изъ древности подвиги великихъ героевъ, благотворителей современникамъ, служащихъ образцомъ для потомства. Историческія трагедіи, или, по крайней мѣрѣ, трагедіи,

основанныя на вымышленной повѣсти, вставленной въ историческую раму, должны всегда имѣть преимущество предъ другими. Но имѣетъ ли право трагикъ одѣвать по-своему лица, заимствованныя имъ изъ исторіи, и можетъ ли удовольствоваться тѣмъ, что предлагаетъ ему исторія? Древніе позволяли себѣ воскрешать изъ мертвыхъ лица, которыя уже схоронены были ими, и измѣнять хронологической истинѣ исторіи, смѣшанной у нихъ всегда почти съ баснословными преданіями, не менѣе уважаемыми. Мнѣ кажется, что и новѣйшіе трагики могутъ отступать отъ частной исторической истины, съ тѣмъ только, чтобы быть ей вѣрнымъ въ общемъ смыслѣ. Трагику, напримѣръ, позволено измѣнять исторіи въ подробностяхъ и по желанію своему переносить героя за двадцать лѣтъ впередъ или назадъ въ его жизни, забывать о семейственныхъ связяхъ его; но характеръ историческій героя долженъ быть для него святынею, до которой не можетъ онъ дотрогиваться своенравною рукою. Трагикъ, представившій намъ тирана благотворителемъ своихъ подданныхъ, или друга свободы рабомъ пресмыкающимся, равно виновенъ передъ исторіею и передъ трагедіею. Но Озеровъ, представившій Димитрія любовникомъ Ксеніи въ день битвы Донской, когда онъ въ исторіи является уже супругомъ великой княгини Евдокіи, пользовался свободою, законною принадлежностью искусства. Счастливъ былъ бы Озеровъ, если бы довольствовался сею трагическою вольностью; но, увлеченный романическимъ воображеніемъ, онъ нанесъ преступную руку на самый историческій характеръ Димитрія и унизилъ героя, чтобы возвысить любовника. Не только въ Димитріи, но едва ли во всей отечественной исторіи найдется образецъ списка, представленнаго намъ Озеровымъ. Его Димитрій и въ самыхъ благородныхъ движеніяхъ души своей, и въ самомъ подвигѣ славы напоминаетъ намъ не великаго князя московскаго, но болѣе полуденнаго рыцаря среднихъ вѣковъ. Позволю себѣ и болѣе обвинить Озерова: невѣрный блюститель истины въ изображеніи историческаго Димитрія, не избѣгаетъ онъ справедливой укоризны и за Димитрія, созданнаго его воображеніемъ. Предупреждая обвиненія судей, трагикъ влагаетъ въ уста Бренскаго, Бѣлозерскаго, Смоленскаго и самой Ксеніи, рѣшительный приговоръ осужденія поступкамъ Димитрія, законнымъ во всякое другое время, но преступнымъ въ день боя, когда отечество, требуя

жертвы его страсти и обиженнаго самолюбія, ожидаетъ отъ него своего освобожденія. Не унижается ли достоинство Димитрія, когда Ксенія, не менѣе его страстная, находитъ довольно мужества въ душѣ, чтобы заглушить голосъ любви, и произвольною жертвою не укоряетъ ли она его въ постыдномъ малодушіи? Кончина Бренскаго, на смерть посланнаго Димитріемъ, не есть ли ужаснѣйшая и постояннѣйшая укоризна ему? Самый соперникъ Димитрія не исторгаетъ ли невольную дань уваженія, отказываясь отъ руки Ксеніи, и не долженъ ли признаться каждый зритель вмѣстѣ съ Димитріемъ, что онъ превзошелъ его? Между тѣмъ въ этомъ самомъ обвиненіи не найдемъ ли убѣдительнѣйшаго доказательства искусства трагика, который, будучи какъ бы въ распрѣ съ самимъ собою, попеременно водитъ Димитрія отъ стыда къ торжеству, невольно привязываетъ насъ къ его участи и, побѣждая сердце на зло разсудка, заставляетъ осуждать его слабости и принимать въ нихъ живѣйшее и господствующее участіе. Можетъ быть, въ семъ случаѣ трагикъ многимъ обязанъ поэту. Роли Димитрія и Ксеніи писаны съ начала до конца рукою истиннаго поэта. Говоритъ ли онъ о храбрости, о благородной любви къ отечеству, — въ рѣчахъ его отзываются звуки мужественнаго голоса Корнеля. Сѣтуетъ ли нѣжная любовь, — трогательные звуки чувствительной души Расина доходятъ до глубины сердца. Великолѣпное начало трагедіи напоминаетъ красоту первыхъ явленій *Танкреда* и *Брута*. Оно украшено историческими воспоминаніями, частными и мѣстными подробностями, придающими картинѣ особенную прелесть на русской сценѣ. Отвѣтъ Димитрія послу есть одинъ изъ краснорѣчивѣйшихъ отрывковъ нашей поэзіи. Второе дѣйствіе, открывающееся прекраснымъ явленіемъ Ксеніи, полно движенія, жара и съ начала до конца не задерживается и не остываетъ ни на одно мгновеніе. Разсказъ въ пятомъ дѣйствіи отличается необыкновенною описательною красотою и можетъ служить образцомъ въ этомъ родѣ. По большей части подобные разсказы охлаждаютъ дѣйствіе и могутъ назваться узаконенными ошибками новѣйшихъ трагедій; но здѣсь онъ замѣняетъ дѣйствіе и имѣетъ особенную красоту, основанную на положеніи несчастной Ксеніи (которая желаетъ узнать о жребіи битвы, сопряженномъ съ жребіемъ Димитрія, но не смѣетъ явно открывать участія, принимаемаго ею) и на таинственности не-

знакомаго воина, рѣшившаго побѣду. Явленіе раненаго Димитрія прекрасно. Священныя раны его, искупившія свободу отечества, грозящая утрата жизни, совершившаяся утрата всѣхъ надеждъ души его, краснорѣчивая сила несчастья: все говоритъ въ его пользу. Онъ рѣшитель побѣды; но слава не льститъ сердцу, убитому въ живѣйшихъ чувствахъ. Димитрій побѣдитель и несчастливецъ мiритъ съ собою и противниковъ своихъ, оскорбленныхъ его упорствомъ, и зрителей, строгихъ судей его поступковъ необдуманныхъ. Вообще трагедія, кромѣ ея драматическаго достоинства, согрѣта какою-то поэтическою любовью къ отечеству, которая отражается съ живостью и силою въ русскихъ сердцахъ, и которой напрасно будемъ искать въ твореніяхъ Сумарокова, Княжнина и самого Хераскова, пѣснопѣвца Россіи. Она и при началѣ своемъ имѣла разительное отношеніе къ современнымъ обстоятельствамъ; но послѣ происшествій 1812 года, которыя нѣкоторымъ образомъ предсказаны во многихъ стихахъ *Димитрія,* еще болѣе становится на нашемъ театрѣ народною трагедію...

(Изъ предисл. къ соч. Озерова 1824 г.).

Значеніе Озерова для русскаго театра.

Кажется, можемъ сказать рѣшительно, что до Озерова мы не видали трагедіи.

Сумарокову, сему писателю, хотѣвшему съ жадностью обнять всѣ отрасли ученой славы, и у котораго нельзя отнять ни ума, ни дарованія, предназначено было судьбою проложить у насъ пути къ разнымъ родамъ сочиненій, но самому не достигнуть ни одной цѣли. Ослѣпленные современники вѣнчали неутомимаго писателя похвалами: добродушное потомство довольствуется быть отголоскомъ старины, не налагая на себя тяжелаго труда быть дѣйствующимъ судіею славы Сумарокова, и такимъ образомъ творецъ русскаго театра, хотя и не лишенный почести сего имени, уже почти не имѣетъ мѣста на ономъ. Можетъ быть и совсѣмъ поглотила бы его бездна забвенія, если бы не приходило на мысль благочестивымъ и суевѣрнымъ поклонникамъ старины, предпочитающимъ всегда славу усопшихъ славѣ живыхъ, ставить намъ безъ зазрѣнія совѣсти въ образецъ басенъ на русскомъ языкѣ басни Сума-

рокова и въ образецъ трагическаго слога напыщенные и холодные порывы притворнаго изступленія Димитрія Самозванца. Должно замѣтить однакоже, что въ трагедіяхъ Сумароковъ такъ же выше комедій своихъ, какъ Княжнинъ въ комедіяхъ выше трагедій Сумарокова и своихъ собственныхъ.

Княжнинъ первый положилъ твердое основаніе какъ трагическому, такъ и комическому слогу. Лучшая комедія въ стихахъ на нашемъ театрѣ есть неоспоримо „Хвастунъ", хотя и въ ней критика найдетъ много недостатковъ, и вкусъ не всѣ стихи освятилъ своею печатью. Но зато сколько сценъ истинно комическихъ, являющихъ блестящія дарованія автора! Сколько счастливыхъ стиховъ, вошедшихъ непримѣтно въ пословицы! Сколько цѣлыхъ мѣстъ, свидѣтельствующихъ, такъ сказать, о зрѣлости слога Княжнина! Въ доказательство тому замѣтимъ, что дурной стихъ, площадное и непристойное выраженіе, оскорбляя вашъ слухъ, поражаетъ васъ въ „Хвастунѣ" такъ же, какъ хорошій и удачный стихъ пробуждаетъ васъ въ другой комедіи. „Утѣшенная вдова" до сего времени можетъ служить у насъ образцовою по достоинству прозаическаго и комическаго слога, тонкой насмѣшки и веселости. Въ „Чудакахъ" блистаетъ то же дарованіе и еще более комической веселости. Въ другихъ его комедіяхъ вездѣ разсыпаны искры дарованія и соль остроумныхъ шутокъ, замѣняющихъ погрѣшности плановъ его и несходство въ списываніи лицъ.

Княжнинъ, какъ трагикъ, заслуживаетъ болѣе укоризнъ, не имѣя блестящихъ достоинствъ, вознаграждающихъ за ошибки его въ комедіяхъ. Языкъ въ послѣднихъ всегда кажется естественнымъ: языкъ его въ трагедіяхъ всегда принужденъ и холоденъ. Должно сказать, что пороки въ составленіи трагедій Сумарокова и Княжнина не могутъ быть оправданы временемъ. Въ то время, какъ они писали, сокровища иностранныхъ театровъ совершенно были имъ открыты; не говорю о древнихъ источникахъ, которые тогда, какъ и самый языкъ древнихъ, были забыты. Въ трагедіяхъ того и другого и встрѣчаемъ мы нерѣдко частныя подражанія Корнелю, Расину и Вольтеру. Можно похитить блестящую мысль, счастливое выраженіе; но жаръ души, но тайна господствовать надъ чувствами другихъ сердецъ не похищается, и нельзя ей научиться отъ правилъ піитики. Главный недостатокъ Княжнина происходитъ отъ свойствъ души его. Онъ не рожденъ трагикомъ.

О трагедіяхъ послѣдователей его, покоящихся послѣ однодневной жизни въ „Россійскомъ театрѣ", нечего и упоминать. Не стану говорить и о трагедіяхъ, въ новѣйшее время перенесенныхъ съ иностранныхъ театровъ на нашъ усердными переводчиками, о сихъ несчастныхъ эмигрантахъ (разумѣется не безъ исключенія), жалкихъ и разительныхъ свидѣтельствахъ измѣненія судьбы человѣческой, сохранившихъ у насъ одно прежнее имя, но оставившихъ на отечественной землѣ и богатство свое и славу отцовъ!

Кажется, рѣшительно можно сказать, что у насъ не было трагедій, и величество Мельпомены не царствовало на трагической сценѣ. — Актеры съ пышными именами выходили передъ зрителей; говорили стихи, иногда хорошіе, чаще дурные; зрители рукоплескали, чаще зѣвали: но и рукоплесканія ихъ были данью звучности стиховъ, блестящимъ выраженіямъ истины, сильнымъ изреченіямъ, сохраненію нѣкоторыхъ условій искусства, и тайна трагедіи не была еще постигнута. Явился Озеровъ, и Мельпомена приняла владычество свое надъ душами. Мы услышали голосъ ея, повелѣвающій сердцу, играющій чувствами, сей голосъ — столь краснорѣчивый въ Расинѣ и Вольтерѣ. Въ первый разъ увидѣли мы на сценѣ не актеровъ, пожалованныхъ по произволу автора въ греческихъ, римскихъ или русскихъ героевъ и представляющихъ намъ галлерею портретовъ не на одно лицо, которое узнавать надобно было по надписи.

„Смерть Олега" древлянскаго, представленная въ 1798 году на петербургскомъ театрѣ, была первою трагедіею Озерова, и первою и послѣднею данью, заплаченною имъ вѣку Сумарокова и Княжнина. Чрезъ нѣсколько лѣтъ сочинитель, скрывавшійся отъ глазъ свѣта, явился снова на трагической сценѣ, но вооруженный новыми силами, обѣщавшими ему побѣду. Бѣдствія Эдипа и семейства его, неисчерпаемое сокровище трагедіи, наслѣдство, передапное вѣкамъ героическими трагиками, не были еще присвоены русскою сценою. Сія добыча, достойная Озерова, ожидала его. Софоклъ въ „Эдипѣ-царѣ" имѣлъ многихъ послѣдователей; у однихъ французовъ есть около десяти подражателей. „Эдипъ въ Колонскомъ предмѣстіи" рѣже переносимъ былъ на новѣйшій театръ. Озеровъ, избравши его, основался на Софоклѣ, пользуясь и другими французскими подражаніями. Содержаніе „Эдипа" извѣстно.

Сія прекрасная трагедія, зрѣлое и жизни исполненное произведеніе маститаго старца, почитается однимъ изъ лучшихъ памятниковъ древности. Софоклъ, обвиняемый сыномъ — въ несостояніи править имѣніемъ по старости лѣтъ и упадку разсудка, прочелъ для оправданія своего передъ судьями „Эдипа въ Колонскомъ предмѣстьи", оконченнаго имъ въ самое то время. Восхищенные судьи отослали со стыдомъ обвинителей и съ торжествомъ проводили Софокла до дома. Сія трагедія, освѣтившая вечеръ славы греческаго пѣвца, озарила утро славы нашего трагика и была зарею новаго дня на русскомъ театрѣ. Сравнивать подлинникъ съ подражаніемъ не должно. Древніе въ трагедіяхъ своихъ имѣютъ великое преимущество надъ нами. Трагедія греческая заимствовала свою силу отъ всего, что было священно для греческаго сердца. Слава предковъ и современныхъ гражданъ, народныя преданія и обычаи, таинства религіи, торжественные обряды богослуженія, были, такъ сказать, сокровищемъ греческихъ трагиковъ. Мы можемъ постигать красоту ихъ искусства, но, и постигнувъ ее, будемъ единственно холодными зрителями дѣйствія, а не участниками онаго. Смерть Эдипа, залогъ благоденствія Аѳинъ, можетъ ли производить надъ зрителями чуждыми то дѣйствіе, которое имѣла она на аѳинскомъ театрѣ? До какого же совершенства должны были достигнуть древніе трагики, чтобы внушить и намъ, отдаленнымъ отъ нихъ вѣками, а еще болѣе совершенною противоположностью понятій и чувствъ, то уваженіе, которое имѣемъ къ ихъ твореніямъ! И если позволено здѣсь уподобленіе, то нельзя ли сравнить греческую трагедію, въ отношеніи къ намъ, съ прекраснымъ портретомъ Рафаэлевой кисти, который мы цѣнимъ по одному искусству живописи, но которымъ прежній его обладатель дорожилъ еще болѣе по вѣрному и живому изображенію человѣка, близкаго его сердцу.

Вѣрнѣйшее подражаніе древнимъ трагикамъ, согласно съ правилами, которыя они завѣщали намъ своимъ примѣромъ, было бы не подражать имъ; можно рѣшительно сказать, что они никогда не избрали бы для своихъ твореній содержанія, совершенно чуждаго народу своему и образу его мыслей. Эпопея, принадлежащая къ повѣствовательному роду, можетъ переносить насъ подъ чуждое небо и живо писать воображенію картины, которыя тѣмъ болѣе удовлетворяютъ любопыт-

ству нашему, чѣмъ новѣе и неизвѣстнѣе онѣ для насъ. Но трагедія, которая творитъ изъ насъ не холодныхъ слушателей отдаленнаго повѣствованія, а, обманывая насъ, дѣлаетъ созерцателями и участниками дѣйствія, не должна ли, чтобы совершенно овладѣть вниманіемъ души нашей, представлять намъ лица знакомыя и пробуждающія въ насъ великія и священныя воспоминанія? И придерживаясь перваго сравненія съ живописью, для лучшаго объясненія мысли моей, я уподобилъ бы эпопею картинѣ, изображающей глазамъ нашимъ природу, хотя и чуждую, но всегда величественную и всегда сродную намъ по общимъ отношеніямъ къ человѣку: а трагедію — картинѣ семейственной, которой живѣйшія права на сердце наше основаны на отношеніяхъ частныхъ. Обратимся къ Озерову.

Онъ, какъ благоразумный художникъ, воспиталъ дарованіе свое въ греческой школѣ и зналъ, что для театра нашего, еще въ младенчествѣ, полезны могутъ быть и правила, и самые примѣры наставниковъ, коихъ искусство возрасло до зрѣлости трудами ихъ генія и не состарѣлось съ вѣками. Къ тому же, отнимая отъ Эдипа и все то, что, такъ сказать, теряется для глазъ нашихъ, его несчастіе, благородная твердость, нѣжная любовь дочери его, имѣютъ еще довольно правъ на состраданіе души, и повѣсть Эдипа останется всегда богатымъ и счастливымъ наслѣдствомъ древнихъ, которымъ успѣшно могутъ пользоваться и новѣйшіе практики. Озеровъ въ составленіи своей трагедіи отступалъ и отъ Софокла, и отъ подражателей его иногда съ успѣхомъ, иногда и нѣтъ. Первое дѣйствіе Софокла перенесено имъ во второе, вѣроятно для того, чтобы познакомить зрителей съ судьбою и отношеніями сыновей его къ нему и, такъ сказать, изложить историческое содержаніе трагедіи: сія предосторожность, излишняя на театрѣ аѳинскомъ, могла показаться законною на нашемъ. Характеръ Тезея обнаруживается ясно: пріемъ Креона и отвѣты на просьбу о союзѣ Тезея, представляютъ благородство и справедливость царя, друга и благотворителя своихъ подданныхъ. Красота и звучное великолѣпіе стиховъ замѣняетъ сухость и холодность перваго дѣйствія, не открывающаго глазамъ главныхъ лицъ и рѣшительнаго содержанія трагедіи. Софоклъ, при самомъ началѣ, возбуждаетъ въ зрителяхъ состраданіе къ несчастному царю-изгнаннику и уваженіе къ дочери, раз-

дѣляющей нищету и бѣдствіе отца. Трагедію Озерова можно начать со второго дѣйствія, и ущербъ будетъ на сторонѣ одного поэта, а не трагика. Но зато второе дѣйствіе вполнѣ награждаетъ за излишнее, можетъ быть, ожиданіе его. Оно выдержано до конца и ознаменовано высокою простотою, столь плѣнительною въ греческихъ трагикахъ. Вѣрные и строгіе почитатели сохраненія древней истины могутъ съ нѣкоторою справедливостью замѣтить, что Эдипъ, привлеченный таинственною судьбою къ храму Эвменидъ и въ пророческомъ духѣ чающій найти подъ сѣнью убѣжище и конецъ странническимъ бѣдствіямъ, не долженъ былъ впадать въ ужасное изступленіе, которымъ онъ объятъ, узнавъ отъ дочери, что они находятся близъ храма богинь мести. Замѣтятъ также и то, что во все продолженіе трагедіи Эдипъ не облеченъ покровомъ священной таинственности, которымъ онъ закрывается у Софокла отъ взоровъ толпы. до самой смерти, такъ сказать, разгадывающей въ глазахъ земли всякую загадку его жизни, обреченной небомъ на невольныя преступленія и постоянныя бѣдствія. Характеръ Креона также не почерпнутъ изъ греческаго источника, или, по крайней мѣрѣ, не имѣетъ печати. ему сродной. Злодѣи, гордящіеся своими преступленіями и съ отвратительнымъ чистосердечіемъ судящіе себя безпристрастно, какъ судіи посторонніе, не находятся ни въ природѣ, ни въ произведеніяхъ геніевъ, ей подражавшихъ, но рождаются отъ безпечности или безсилія трагиковъ, которые, не умѣя или не желая дать себѣ труда живописать разительною и твердою кистью характеръ предполагаемый, заставляютъ его называться именемъ, когда искусство требуетъ, чтобы онъ отгаданъ былъ зрителями. Сей родъ изображенія есть одинъ изъ главнѣйшихъ пороковъ русской трагедіи и торжествуетъ въ „Димитріи Самозванцѣ“. До сей поры онъ еще сохраняется въ нашемъ театрѣ. Въ первомъ явленіи третьяго дѣйствія „Эдипа“ Креонъ съ излишнею искренностью сообщаетъ Нарциссу исповѣдь свою, хотя и весьма поэтическую, но приносящую болѣе чести стихотворцу, нежели трагику.

Характеръ Полиника начертанъ мастерскою рукою. Въ самомъ раскаяніи его прорываются движенія злобы и ненависти къ брату, и зритель въ Полиникѣ, оплакивающемъ преступленія свои у ногъ отца и готовящемся жертвовать жизнью за него и сестру, угадываетъ еще мятежнаго, необузданнаго и непри-

миримаго брата Этеоклова. Антигона Озерова — совершенная Антигона. Такова она у Софокла, такова и въ природѣ. Ни на одно мгновеніе, ни въ одномъ движеніи, ни въ одномъ словѣ не измѣняетъ себѣ. Плѣнительный образецъ дочерней любви, трогательное сочетаніе нѣжности и твердости, чувствительности и благороднаго презрѣнія къ бѣдствіямъ; однимъ словомъ, счастливое соединеніе всѣхъ женскихъ добродѣтелей. Въ первый разъ услышали мы на сценѣ голосъ женскій. Антигонѣ не авторъ подсказываетъ, но сердце ея. Замѣтимъ здѣсь, что Озеровъ съ вѣрнѣйшимъ успѣхомъ ловилъ сходство женскихъ лицъ; кисть его при изображеніи ихъ была разборчивѣе въ краскахъ, точнѣе въ оттѣнкахъ и тщательнѣе въ отдѣлкѣ. Взгляните на Антигону, Моину, Ксенію, Гекубу и Поликсену: каждый изъ списковъ ихъ носитъ на себѣ печать истины и нѣкоторымъ образомъ свидѣтельствуетъ о пристрастіи къ себѣ автора, такъ сказать, любовавшагося трудомъ своимъ. Можетъ быть почерпнулъ онъ сію вѣрность изображенія въ нѣжномъ образованіи души своей, отражавшей съ бо́льшею живостью и ясностью женскія добродѣтели; можетъ быть заимствовалъ онъ ее отъ частаго обращенія съ женщинами, очищающими какъ вкусъ нашъ, такъ и самыя чувства. Но обратимся къ Эдипу, который, къ сожалѣнію, перестаетъ быть Эдипомъ въ пятомъ актѣ. Озеровъ въ окончаніи своей трагедіи совершенно отсталъ отъ Софокла и, такъ сказать, срываетъ съ Эдипа священную печать таинственнаго попеченія о немъ боговъ, чудныхъ къ нему въ гоненіи и милости. Нашъ трагикъ измѣнилъ прекрасному концу греческаго Эдипа, освященнаго передъ смертію, и уже не хилаго слѣпца, имѣющаго нужду въ подпорѣ смертныхъ, но слѣпца, руководимаго промысломъ боговъ и твердою стопою идущаго къ могилѣ, назначенной ему отъ нихъ наградою за долгія страданія и пристанищемъ послѣ житейскихъ треволненій. Сей прекрасной кончинѣ предпочелъ онъ холодную смерть Креона въ угожденіе ложному правилу, проповѣданному намъ новѣйшими трагиками, что нравственная цѣль трагедіи должна быть казнь порока и торжество добродѣтели. Но трагикъ не есть уголовный судья. Обязанность его и всякаго писателя есть согрѣвать любовью къ добродѣтели и воспалять ненавистью къ пороку, а не заботиться о жребіи и приговорѣ провидѣнія. Озеровъ, какъ сказываютъ, сперва и хотѣлъ перенести въ свою трагедію

прекрасный конецъ Софокловой; но одинъ актеръ, въ школѣ Сумарокова воспитанный, испугалъ его, предсказывая, что публика дурно приметъ конецъ, столь противный общимъ понятіямъ о цѣли драматическихъ твореній, и родилъ въ немъ мысль развязать свою трагедію смертью Креона. Озеровъ принялъ его совѣтъ и лишилъ себя и насъ счастливаго, можетъ быть, единственнаго случая познакомиться съ сверхъестественными окончаніями древняго театра. Такимъ образомъ вкоренѣлые предразсудки и уполномоченные представители ихъ въ обществѣ заграждаютъ произвольными межами путь генію, еще не довольно возмужавшему, чтобы съ постоянною смѣлостью презрѣть ихъ въ полетѣ своемъ. Если иногда въ Эдипѣ Озеровъ былъ ослушнымъ ученикомъ древнихъ наставниковъ, то, по крайней мѣрѣ, съ блистательнымъ успѣхомъ оказался онъ достойнымъ воспитанникомъ, а часто и счастливымъ соперникомъ новѣйшихъ образцовъ. Эдипъ въ Аѳинахъ будетъ занимать всегда одно изъ почетныхъ мѣстъ на новѣйшемъ театрѣ въ отношеніи къ твореніямъ современной словесности чуждыхъ народовъ, а въ отношеніи къ нашей поставилъ онъ Озерова на ряду съ величайшими нашими поэтами, и на степень первѣйшаго нашего трагика. Въ первый разъ сія трагедія была играна на Петербургскомъ театрѣ въ 1804 году, и вскорѣ послѣ того напечатана при посвященіи, писанномъ прозою къ Державину, который отвѣчалъ ему стихами, уже отзывающимися старостью поэта и нестоящими прозы Озеровой. Публика, руководимая на этотъ разъ вкусомъ, приняла новую трагедію съ живымъ удовольствіемъ. Журналы тогдашняго времени подтвердили ея одобреніе, и между поэтами, привѣтствовавшими успѣхъ новаго трагика, былъ и другой пѣвецъ вѣка Екатерины — Капнистъ. Эдипъ въ Аѳинахъ представленъ также на театрѣ Эрмитажа, и авторъ имѣлъ удовольствіе слышать отъ государя похвалу и одобреніе своимъ трудамъ. Въ одномъ изъ современныхъ періодическихъ изданій сказано было, что нѣкоторыми любителями отечественной словесности было положено собрать подписку для выбитія золотой медали въ честь автора Эдипа. Мудрено ли, что сердце чувствительное, питающееся одобреніями и довѣрчивое къ надеждамъ, поддалось усладительнымъ приманкамъ улыбающагося успѣха и, въ безпечномъ очарованіи своемъ внимательное къ одному голосу похвалы, не замѣчало скрытнаго ропота зависти? Осто-

рожность не плѣняется успѣхами и проницательнымъ взглядомъ различаетъ свойства похвалъ и искренность хвалителей; но пламенная и простая душа предается обману и поздно узнаетъ, что слава вплетаетъ терніе въ вѣнцы, которыми надѣляетъ она своихъ любимцевъ...

Съ горестью подходимъ къ послѣднему памятнику его дарованія, свидѣтельствующему о зрѣлости таланта трагика и о печальной истинѣ, что чувствительное сердце рѣдко уживается со славою. Частныя неудовольствія, легкія можетъ быть для другого, но нестерпимыя для нѣжной и благородной души, удалили Озерова въ деревню. Въ тишинѣ деревни Озеровъ кончилъ въ 1809 году трагедію: „Поликсену“, которая съ удовольствіемъ принята была публикой; но сдѣлалась, какъ сказываютъ, для автора источникомъ многихъ непріятностей, и чувствительное сердце поэта сохранило до гроба живую память о нанесенномъ оскорбленіи. Расинъ, обогатившій Федрою своихъ современниковъ, нашелъ въ нихъ пристрастныхъ и несправедливыхъ судей; Озеровъ испыталъ почти ту же участь, написавъ „Поликсену“, совершеннѣйшее произведеніе своего дарованія, и слѣдственно лучшую трагедію нашу. Несмотря на нѣкоторыя погрѣшности въ планѣ, „Поликсена“ полнѣе и совершеннѣе въ цѣломъ прежнихъ трагедій Озерова.

Излишнимъ кажется доказывать, что ни Княжнинъ, ни Сумароковъ не были его образцами, и смѣшно напоминать, что произведенія, послѣдовавшія за его трагедіями, не имѣютъ никакого съ ними сходства. Лучшія изъ первыхъ и послѣднихъ слѣплены съ одного образца и могутъ почесться мертвыми подражаніями французской классической трагедіи, въ которыхъ иногда кое-какъ сохранены узаконенныя условія, проповѣдуемыя драматическими піитиками. Трагедіи Озерова занимаютъ между ними средину, и въ самыхъ погрѣшностяхъ своихъ представляютъ намъ отступленія отъ правилъ, исполненныя жизни и носящія *свой* образъ. Какъ трагикъ, Озеровъ неоспоримо стоитъ въ лѣтописяхъ отечественной словесности побѣдителемъ своихъ предшественниковъ и опаснымъ соперникомъ для послѣдователей. Какъ поэтъ, имѣетъ онъ достоинства, такъ сказать, ему особенно принадлежащія. Озеровъ — трагикъ можетъ и долженъ служить образцомъ на театрѣ нашемъ: какъ поэтъ, хотя и неоспоримо утвердившійся на чредѣ первѣйшихъ нашихъ поэтовъ, не можетъ и не дол-

женъ быть образцовымъ. Въ самыхъ красотахъ слога болѣе счастливъ, нежели правиленъ. Одаривъ русскій языкъ богатствомъ, до него еще безызвѣстнымъ, не щадитъ онъ его во многихъ случаяхъ. Часто намекаетъ тамъ, гдѣ нужно выразить, и останавливается тамъ, гдѣ надобно быть быстрымъ. Часто употребляетъ онъ во зло присвоенную русскимъ языкомъ переноску словъ и, сбиваясь въ истинномъ ихъ значеніи, довольствуется словомъ близкимъ къ настоящему. Нѣтъ въ стихахъ его той свободы, той мягкости, которая заставляетъ читателя забывать о трудѣ стихотворства, и, вѣроятно, въ составѣ его стиха сохранились слѣды первыхъ его учителей. Почеркъ дѣтства измѣняется съ лѣтами, но не можетъ совершенно преобразоваться, и суровость языка временъ Княжнина глухо отзывается еще въ поэмахъ Озерова. Но за-то, гдѣ говоритъ сердце, какая сила краснорѣчивая! Какая истина и вѣрность въ звукахъ чувствительной души! Какая увлекательная прелесть въ порывахъ мечтательнаго воображенія! Какое глубокое уныніе, измѣняющее сердцу, непріученному къ жизни счастіемъ! Гдѣ болѣе найдемъ мы живыхъ красотъ въ описательномъ родѣ, какъ не въ его трагедіяхъ! Гдѣ болѣе примѣровъ искусства пользоваться подробностями и вставлять ихъ въ общую картину съ сохраненіемъ единства и притомъ съ разнообразіемъ?

Исчисляя заслуги Озерова, принесенныя русскому театру, благодарность заставляетъ упомянуть и о томъ, что онъ произведеніями своими образовалъ актрису, которая на сценѣ нашей первая постигла тайну трагическаго искусства. Если французы обязаны были Расину за Шаммеле, безъ сомнѣнія, и мы должны благодарить Озерова за Семенову. Великій трагикъ творитъ великихъ актеровъ. Озеровъ создалъ Ксенію и Моину: Семенова поняла поэта и оживотворила идеалы его воображенія.

Вяземскій.

Ронсаръ.

Со времени Иліады нѣтъ ни одного литературнаго вѣка, не пытавшагося, не надѣявшагося имѣть свою эпическую поэму. Nescio quid majus nascitur Iliade, — это возгласъ надежды и радости, повторяющійся изъ вѣка въ вѣкъ. Не имѣвъ такого яснаго понятія, какъ въ наше время о естественныхъ условіяхъ эпопеи, всѣ народы поддались одинаковой иллюзіи. Они думали, что достаточно доброй воли, таланта, знанія, чтобы произвести эту несравненную поэму. Шестнадцатый вѣкъ, менѣе всякаго иного, могъ избѣжать этого заблужденія. *Du Bellay* вѣрною рукою указалъ, какія великія качества долженъ имѣть счастливый поэтъ, которому предназначено успѣть въ этомъ великомъ предпріятіи. Никто не сомнѣвался, чтобы Ронсаръ не имѣлъ ихъ, и даже сверхъ необходимаго. Его рвенію приличествовало не сомнѣваться въ томъ самому, и онъ принялся за дѣло. Достаточно ли онъ размышлялъ о сущности произведенія, которое онъ предпринималъ? Предисловіе Франсіады доказываетъ это. Онъ знаетъ всего Аріоста, онъ часто запирался на три дня, чтобы прочесть всю Иліаду Гомера, онъ знаетъ Виргилія до мельчайшихъ подробностей. Послушаемъ, какъ онъ говоритъ; онъ не скрываетъ отъ себя трудности предпріятія, онъ даетъ ее видѣть, но съ тайною мыслью, что онъ способенъ побѣдить ее.

„Героическій поэтъ изобрѣтаетъ и сочиняетъ совершенно новыя доказательства, заставляетъ говорить боговъ съ людьми и людей съ богами, заставляетъ полководцевъ обращаться къ воинамъ съ воззваніемъ, какъ слѣдуетъ, описываетъ битвы и осады, заговоры и военныя предпріятія; берется объяснять предзнаменованія и сны, не забываетъ обрядовъ для умилостивленія разгнѣванныхъ боговъ и должныхъ имъ жертвоприношеній; онъ то философъ, то докторъ, то разводитель деревъ, то анатомъ, то законовѣдъ; онъ держится мнѣній всѣхъ сектъ... короче, это человѣкъ, который, подобно пчелѣ, отвѣдываетъ и высасываетъ всѣ цвѣты, потомъ дѣлаетъ изъ соковъ медъ, а себѣ (получаетъ) прибыль, смотря по тому, во-время ли онъ получается“.

Къ этому общему взгляду онъ присоединяетъ болѣе частныя подробности. Искусство начинать разсказъ съ середины, вы-

водить его и продолжать то въ снахъ и пророчествахъ, („изображенія, помѣщенныя на задней сторонѣ стѣны и ратной брони, преимущественно на щитахъ“), въ видѣніяхъ, въ послѣднихъ словахъ умирающихъ людей, — такое искусство необходимо для поэта: Ронсаръ знаетъ его и умѣетъ употребить. Онъ подвизается на поприщѣ только хорошо снабженный примѣрами. Гомеръ и Виргилій были его руководителями въ выборѣ фабулы. „Итакъ, подражая этимъ двумъ свѣточамъ поэзіи, основываясь и утверждаясь на нашихъ старинныхъ лѣтописяхъ, я построилъ мою Франсіаду, не заботясь о томъ, правда это или нѣтъ, были ли наши короли троянами или германцами, скиѳами или арабами, — пріѣзжалъ ли Франкъ во Францію или нѣтъ, потому что онъ могъ пріѣзжать туда; я употреблялъ возможное, но не истину. Это дѣло исторіографа разбирать всѣ эти соображенія, а не поэта...“

У поэтовъ есть другое дѣло: они ищутъ только возможнаго, „потомъ изъ маленькой искорки производятъ большой огонь, и изъ маленькаго домика дѣлаютъ великолѣпный дворецъ, который они украшаютъ позолотой, мраморомъ, яшмой и порфиромъ, вычурными узорами, овалами, фронтонами и пьедесталами, фризами и капителями, а внутри картинами, шпалерами съ выпуклыми золотыми и серебряными фигурами, а въ картинахъ чеканка и рѣзьба шероховатая, такъ что трудно держать въ рукахъ по причинѣ грубой постановки фигуръ, которыя кажутся живыми“.

Онъ не забываетъ фруктовыхъ садовъ, горъ, лѣсовъ, гаваней, портовъ, пещеръ и скалъ, которыми поэтъ долженъ украсить свое произведеніе и „увеличить его до приличнаго объема“. Генеалогія героевъ, ихъ одѣяніе, предзнаменованія, оракулы, внушенія боговъ, слѣдъ копытъ и топотъ лошадей, блескъ оружія, освѣщеннаго лучами солнца, клубы пыли, особыя мѣста, въ какія могутъ быть ранены воины: сердце, шея, пахъ, грудобрюшная преграда діафрагма; молитвы, жертвоприношенія, эпитафіи, — таковы различные элементы, изъ какихъ составляется великая поэма“.

„Ты будешь подражать“, говоритъ еще Ронсаръ, „эффектамъ природы во всѣхъ описаніяхъ, слѣдуя Гомеру; потому что когда онъ хочетъ кипятить воду въ котлѣ, ты увидишь, какъ онъ сперва колетъ дрова, потомъ зажигаетъ и раздуваетъ ихъ, потомъ какъ огонь окружаетъ стѣнки котла со всѣхъ сторонъ,

какъ пѣна бѣлѣетъ и поднимается большими клубами съ большимъ шумомъ, и такъ во всѣхъ другихъ вещахъ".

Потомъ онъ заключаетъ: „Итакъ, читатели, тотъ, кто можетъ сдѣлать такое произведеніе, и у кого уста будутъ звучать громче другихъ, и притомъ не будетъ теряться въ облакахъ, у кого умъ будетъ болѣе исполненъ осторожности и замыселъ болѣе божественный, и слова рѣчи болѣе возвышенныя и изысканныя, хорошо размѣщенныя по искусству, не случайно, — тому дайте имя поэта".

Это тщеславное предисловіе было составлено, чтобы уничтожить надежду предупрежденнаго читателя. Восхищаться Гомеромъ и Виргиліемъ, изучать красоты ихъ сочиненій, стараться открыть ихъ тайну, нѣтъ ничего лучше. Но для новаго поэта не нужна ли еще свобода ума? Въ этихъ отрывкахъ Ронсаръ кажется намъ слишкомъ связаннымъ своими образцами. Если восхищеніе, которое онъ питаетъ къ нимъ, способно поддержать его въ нѣсколькихъ подробностяхъ, вдохновить его въ нѣсколькихъ удачныхъ описаніяхъ, то въ цѣломъ его произведеніи оно становилось для него игомъ: онъ былъ скованъ рабствомъ тѣмъ болѣе продолжительнымъ, что оно было добровольное. Потому четыре пѣсни Франсіады лишены всякой оригинальности. Мы снова проходимъ по всѣмъ инцидентамъ Энеиды. На каждой страницѣ можно встрѣтить разбросанные члены поэта. Ничего новаго въ причинахъ дѣйствій, никакой изобрѣтательности въ общихъ фактахъ; совѣтъ боговъ, сны, бури, жертвоприношенія, все съ рабскимъ подражаніемъ срисовано съ Энеиды. Изобрѣтательная способность остается у Ронсара только для подробностей.

Тассо въ то же время былъ лучше вдохновленъ. Онъ въ новомъ сюжетѣ искалъ средства обновить италіанское воображеніе. Онъ успѣлъ въ этомъ, удерживая отъ Гомера и Виргилія только самое главное — вдохновеніе, требуя отъ нихъ только возбужденія для своего ума. У Ронсара, говорятъ, ранѣе была мысль написать поэму на завоеваніе Іерусалима; онъ мечталъ о поэмѣ, которая

> Dira de Godefroy l'aventureuse armeé
> Et la palme conquise en la terre idumée
> Et le cours du Jourdain qui fut si plein de morts.

Можно было подумать, что онъ обратится къ нашимъ ста-

ринным легендам; дѣйствительно, онъ не забывалъ Роланда, сыновей Aymon, Gauvain, Artus, Круглаго стола,

Et tous ces vaillants preux de la saison première.

Онъ восклицалъ, въ припадкѣ энтузіазма и гнѣва:

Peuples, vous forlignez, aux armes nonchalants,
De vos ayeux Renaults, Lancelots et Rolands.

Онъ разговаривалъ съ италіанскимъ поэтомъ, пріѣхавшимъ во Францію въ 1571 году: уже было поздно, сюжетъ былъ взятъ. Мы, конечно, оттого выиграли, что руки Тасса похитили его у нашего поэта.

Но, можетъ быть, послѣ Аріоста, онъ не считалъ возможнымъ выступать на это поприще. И такъ онъ избралъ легенду о Франкѣ, которую онъ находилъ вѣроятной, несмотря на ея неправдоподобіе. Jean Le Maire, исторіографъ королевы Анны, поддержалъ его своею властью, оставалось только придать ей всѣ украшенія героической поэзіи.

Эта поэма, прерванная послѣ четвертой пѣсни, не дѣлаетъ чести Ронсару. Франція такъ же не нашла въ ней восхитительнаго произведенія, какого ожидала. Впрочемъ, вниманіе ея было слишкомъ занято недавно совершившеюся кровавою трагедіей. Эпическая поэма, явившаяся на свѣтъ черезъ три недѣли послѣ Варѳоломеевской ночи, могла встрѣтить только равнодушныя сердца. Притомъ, у Ронсара не было уже его прежней живости. Съ 1554 года замѣтно, какъ его муза опускается: печаль, болѣзни омрачаютъ ее и уменьшаютъ ея вдохновеніе. Современники замѣчаютъ, что онъ потерялъ „свою гордость, свой полетъ, свой греческій восторгъ». Онъ самъ сознается, что старѣетъ; „пора, говоритъ онъ, оставить стихи и любовь". Если онъ сохраняетъ еще возвышенность мысли, если употребляетъ всѣ усилія, чтобы поддержать у себя на прежней высотѣ чувство формы, у него нѣтъ уже громко раздающагося голоса молодости. Въ 1584 году онъ пересмотрѣлъ и исправилъ эти первые наброски, уничтожилъ изъ нихъ много стиховъ, которые болѣе не нравились ему; это были не наименѣе живые, не наименѣе цвѣтистые.

Вотъ въ нѣсколькихъ словахъ сюжетъ и ходъ этихъ четырехъ пѣсней: Франкъ, сынъ Гектора, спасенный отъ ярости грековъ, растетъ въ Бутротѣ подлѣ Андромахи, своей матери, и Эллена, котораго поэтъ называетъ Hélenin. Небо, сохра-

няющее это дитя для высокаго назначенія. увѣдомляетъ его, что пора ему выйти изъ своего покойнаго состоянія. Онъ долженъ отправиться къ устью Дуная. Небо повелѣваетъ это. небо поведетъ его. Онъ приготовляется къ отъѣзду. Юнона. „постоянная въ своемъ отвращеніи", преслѣдуетъ его своею ненавистью; Марсъ и Цибела объявляютъ себя на его сторонѣ.

Нептунъ возбуждаетъ бурю, чтобы уничтожить Франка и его рать. Буря выбрасываетъ ихъ на берега острова Крита. Дицей царствуетъ въ этой странѣ; онъ милостиво принимаетъ потерпѣвшихъ кораблекрушеніе. Венера посылаетъ своего сына, чтобы поразить любовью Климену и Гіанту, двухъ дочерей царя. Франкъ освобождаетъ Орея, сына Дицея, котораго держалъ въ плѣну великанъ Фоверъ.

Климена и Гіанта оспариваютъ одна у другой сердце Франка. Климена старается склонить его любовнымъ письмомъ; Цибела совѣтуетъ герою ухаживать за Гіантой, чтобы узнать отъ нея, какіе цари должны произойти отъ ея крови. Ревность омрачаетъ сердце Климены, она бросается въ море, преслѣдуя кабана; боги обращаютъ ее въ морскую богиню.

„Четвертая книга, говоритъ Amadis Jamin, самая лучшая, можетъ быть раздѣлена на четыре части. Первая книга любви, вторая — магіи, третья — пиѳагорейской философіи, называемый μετεμψύχωσις... Четвертая часть состоитъ изъ разсказа о первоначальномъ происхожденіи монарховъ Франціи до Пепина, съ котораго начинается новое поколѣніе. „Франкъ приноситъ жертву адскимъ духамъ. Гіанта предсказываетъ ему будущее, объясняетъ ему судьбу душъ послѣ смерти. Тѣни приходятъ пить кровь одной жертвы, и Франкъ узнаетъ судьбу своего потомства."

Этой поэмѣ Ронсара не пощадили ни упрековъ, ни критики. Замѣтили, что Гіанта, волшебница, вполнѣ язычница, какою предполагаетъ ее поэтъ, говоритъ объ Іисусѣ Христѣ, о церкви, о крещеніи, о презрѣніи къ идоламъ, какъ могъ бы говорить самый ревностный и самый просвѣщенный христіанинъ. Франкъ. подобно ей, погруженный въ глубочайшій мракъ язычества, слушаетъ ее съ восторгомъ и не думаетъ спросить у нея объясненія столькихъ чудесныхъ вещей, изъ которыхъ онъ ни одной не понялъ. Не пропустили указаній на смѣшныя басни, на мелочность въ описаніяхъ. Ронсаръ съ удовольствіемъ описываетъ, напримѣръ, стукъ топора о дерево. число

напиленныхъ досокъ для постройки корабля, сколько гвоздей употреблялось при этомъ. Всѣ эти наблюденія могутъ быть вѣрными, не менѣе вѣрно и то, что это неполное произведеніе, грубое по исполненію, затемненное подробностями на античный ладъ, не есть произведеніе обыкновеннаго ремесленника. Въ немъ встрѣчаются рядомъ съ недостатками Ронсара и его качества, гордость его таланта, его желаніе хорошаго исполненія, серіозность его ума, его почтеніе къ поэзіи.

Ронсаръ сочинилъ эту поэму въ стихахъ по десяти слоговъ, въ подражаніе нашимъ древнимъ поэтамъ, которые изъ такого стиха образовали стихъ героическій. Онъ привелъ причину, заставившую его оставить стихъ александрійскій. Онъ признается, что считалъ его сначала „занимающимъ въ нашемъ языкѣ степень стиховъ героическихъ“, почитая его въ своей молодости болѣе приличнымъ для блестящихъ доказательствъ и для самыхъ лучшихъ идей ума, чѣмъ другіе обыкновенные стихи. „Потомъ“, прибавляетъ онъ, „я увидѣлъ, узналъ и испыталъ долгимъ опытомъ, что я ошибался; потому что они слишкомъ отзываются легкою прозой и слишкомъ слабы и вялы... Притомъ въ нихъ слишкомъ много болтовни, если они не построены рукою хорошаго художника...“ Потомство не было согласно съ мнѣніемъ Ронсара; оно избрало александрійское стихосложеніе для эпическихъ поэмъ; стихамъ въ десять слоговъ оно дало мѣсто только въ сюжетахъ меньшей важности, въ повѣствованіяхъ, въ которыхъ живость замѣняетъ важный и медленный ходъ слога, въ которыхъ насмѣшка и остроуміе придаютъ разсказу комическій оттѣнокъ.

Жидель.

„Освобожденный Іерусалимъ“ Тасса и „Лузіада“ Комоэнса.

Съ истинно-эпическимъ чутьемъ Тассъ удачно взялъ всемірно-историческое событіе и поставилъ его въ центръ такой поэмы, которая должна была воспѣть рыцарство съ серіозной его стороны, превознесть религіозное его одушевленіе, его мужество и вмѣстѣ его любовные восторги: онъ выбралъ для этого первый крестовый походъ, гдѣ осада и взятіе Іерусалима представили ему замкнутое въ себѣ дѣйствіе, въ кото-

ромъ мірская сила и практическая способность къ дѣламъ вполнѣ отдались на службу высшей религіозной идеѣ. Не зная, какъ много уже подготовила для него съ своей стороны народная фантазія, онъ сдѣлалъ историческій разсказъ не только лишь рамою для своихъ собственныхъ вымысловъ, но вмѣстѣ ихъ исходной точкой и ихъ цѣлью, съ тѣмъ, чтобы написать объемистую картину, полную жизненнаго обилія; онъ самъ это высказываетъ въ одномъ разсужденіи объ эпическомъ стихотворствѣ: „подобно тому какъ міръ при всемъ многоразличіи своихъ звѣздъ, морей и странъ, рыбъ и птицъ, дикихъ и прирученныхъ животныхъ, при всей разности своихъ частей, имѣетъ тѣмъ не менѣе одну общую форму и одну сущность, такъ точно и поэтъ, который слыветъ божественнымъ вѣдь именно потому, что онъ подражаетъ въ своихъ созданіяхъ божескому творчеству, долженъ умѣть создать такую поэму, гдѣ, какъ въ маломъ мірѣ, мы усматривали бы вмѣстѣ и морскія сраженія, и взятія городовъ, и поединки, картины жажды и голода, бури, пожары и чудеса, собранія небесныхъ и адскихъ душъ для совѣщаній, мятежи, раздоры, всякаго рода приключенія, волшебства, жестокости, смѣлыя дѣла, примѣры счастливой и несчастной любви, ея скорбей и радостей; и несмотря на все это разнообразіе, поэма должна быть едина въ своемъ складѣ, въ своей фабулѣ и такъ связна во всѣхъ своихъ частяхъ, чтобы одна часть соотносилась съ другою, одна другой соотвѣтствовала, одна отъ другой зависѣла, если не необходимо, то, по крайней мѣрѣ, хоть правдоподобно, такъ, что нельзя было бы отнять ни одной изъ нихъ, безъ того, чтобъ не распалось цѣлое“. Ему не удалось однакожъ вполнѣ совокупить романтику волшебства и любви съ исторической дѣйствительностью; обѣ идутъ у него рядомъ не сливаясь; исторически-сухой разсказъ прерывается играми фантазіи, изліяніями задушевнаго чувства, и деревянный остовъ то и дѣло выглядываетъ изъ-подъ увивающихъ его цвѣточныхъ гирляндъ. Подобно тому какъ народный эпосъ срастается понемногу изъ отдѣльныхъ былинъ, такъ, наоборотъ, искусственную поэму Тасса италіанскій народъ разбилъ на цѣлый рядъ благозвучныхъ романсовъ, и у любого читателя сохранились въ памяти тѣ прекрасные эпизоды, о которыхъ Гёте говоритъ: „Геройская любовь Танкреда къ Клориндѣ, тихая, незамѣчаемая вѣрность Эрминіи, величіе

Софроніи и бѣдствіе Олинды, — это не пустыя какія-нибудь мечты: я знаю, онѣ вѣчны, потому что онѣ существуютъ". Въ нихъ прямо вылилась кровь Тассова сердца; въ нихъ прорывается лирика собственныхъ его чувствъ и придаетъ поэмѣ его рядомъ съ живописнымъ блескомъ свою музыку, придаетъ ей ту нѣжную меланхолію, которая паритъ даже и надъ чувственно-прелестнымъ, распространяя на все одинаковое настроеніе. У Тасса нѣтъ свѣжаго дыханія природы, нѣтъ наивно-свѣтлаго воззрѣнія на жизнь: у него царитъ сантиментальный идеализмъ, который своею восторженностью ко всему высокому и прекрасному напомнилъ бы намъ, пожалуй, Шиллера, не будь послѣдній мужественно-энергичнѣе и многодумно-яснѣе, чѣмъ именно мощный его духъ и выигрываетъ передъ Тассовой мечтательно-мягкой душой и элегическимъ ея паѳосомъ.

Тассъ начерталъ свой планъ по Гомеру и по Виргилію: Готфридъ у него вмѣстѣ и благочестивый Эней, и пастырь народовъ, Агамемнонъ; Ринальдъ отвертывается гнѣвно, какъ Ахиллъ, и это замедляетъ побѣду, которую принесъ съ собой возвратъ его; смотры войскамъ, поединки, совѣщательныя сборища, описаны по античнымъ примѣрамъ; изъ древнихъ прямо перенесены цѣлыя мѣста, за исключеніемъ только нѣкоторыхъ оборотовъ и подобій, изреченій и образовъ. Армида говоритъ съ покидающимъ ее Ринальдомъ, какъ Дидона съ Энеемъ, и подобно послѣднему Ринальдъ видитъ на щитѣ исторію цѣлаго своего рода. Но все это переплавилось въ Тассовой чувствительности, и если бой Танкреда съ Аргантомъ заимствованъ изъ антика, то онъ погружается въ романтическую атмосферу, какъ скоро тотъ, при видѣ Клоринды, позабываетъ ратное дѣло въ ея созерцаніи; когда Эрминія, стоя на стѣнѣ, называетъ Аладину по именамъ христіанскихъ витязей, она, кажется, ни дать ни взять, гомеровская Елена, стоящая съ Пріамомъ на верху башни; но тотъ моментъ, когда при имени Танкреда чувство невольно прорывается у ней наружу, такъ неожиданно прекрасенъ и милъ, что уже изъ-за одной этой черты нельзя оспаривать у Тасса право на такого рода усвоеніе. Правда, онъ, можно сказать, непосредственно воспроизводитъ древнихъ, больше какъ Гвидо Рени или оба Караччи, его современники, а не такъ, какъ Рафаэль или венеціанцы; и если по временамъ переносъ даже и малѣйшихъ

подробностей кажется намъ черезчуръ уже контрабанднымъ, то все же надобно сказать, что иногда Тассъ первый вполнѣ выясняетъ брошенную кѣмъ-нибудь изъ древнихъ идею, первый даетъ настоящую форму ея внутреннему содержанію. Такъ, напримѣръ, Ахиллъ и Панѳесилея неоспоримо зародышъ Танкреда и Клоринды, но какъ великолѣпно развернулся зародышъ этотъ здѣсь, въ эпоху сердечности, въ душѣ новаго поэта, который такъ трогательно изображаетъ эту героическую любовь витязя къ воительницѣ во вражьемъ станѣ, этотъ ночной бой и эту скорбь отъ страшной бѣды, уготованной имъ себѣ собственною рукою! Какъ битва на смерть становится здѣсь брачнымъ торжествомъ, какъ герой, который счелъ бы блаженствомъ нѣжно обнять любимую имъ дѣвушку, обнимаетъ ее теперь неузнанную въ смертной схваткѣ, какъ потомъ умирающая протянула ему руку, а онъ и при закатѣ солнца и на зарѣ льется въ томной пѣснѣ, какъ соловей, горько оплакивая погибшую, пока наконецъ просвѣтленный ея образъ не предстаетъ душѣ его утѣшительнымъ видѣніемъ, и онъ не успокоивается на мысли о вѣчномъ съ нею блаженствѣ на небесахъ, — это — истинно-мастерское созданіе Тасса, и онъ превзошелъ имъ античные образцы, какъ превзошелъ Боярда тѣмъ, что вводитъ свою Армиду въ христіанскій лагерь, правда, для той же цѣли, что и тотъ свою Ангелику, но рисуетъ при этомъ гораздо тоньше ея хитрости, несравненно сильнѣе любовь ея къ Ринальду, и въ ея единоборствѣ съ послѣднимъ превосходно изображаетъ смѣсь ненависти и любви, наконецъ, пересиливающей и вполнѣ очищающей ея сердце. Не менѣе удивительно искусство, съ какимъ Тассъ постепенно раскрываетъ намъ всю милую задушевность Эрминіи, такъ что сначала мы только догадываемся о ея любви, пока она не прорывается въ ея рѣшеніи помочь раненому Танкреду во что бы ни стало; въ промежуткѣ насъ плѣняетъ ихъ мирная идиллическая жизнь у пастуховъ, а подъ конецъ, въ рѣшительный часъ Эрминія выступаетъ впередъ снова и дѣйствительно становится ангеломъ-спасителемъ дорогого ей богатыря. Такъ, о бокъ съ Армидой, и какъ истинно-женственный ея противень, проходитъ она черезъ всю поэму; да и вообще характеры у Тасса развертываются передъ нашими глазами гораздо болѣе, нежели у Боярда или у Аріоста. Это оттого, что романтическій преизбытокъ подробностей Тассъ,

по образцамъ классическихъ поэтовъ, замѣнилъ немногими типическими фигурами и происшествіями. Зато онъ не такъ непосредственно переноситъ насъ въ самый потокъ жизни, въ прогрессивный ходъ дѣйствія, какъ, напримѣръ, Аріостъ; онъ болѣе ограничивается картиной, описаніемъ; цвѣтъ живописи еще ощутительнѣе у него, нежели у перваго; но чувство его до того полно своимъ предметомъ, до того излилось въ него само, что оно неодолимо овладѣваетъ и нами, особенно — одѣтое въ эту музыку стиховъ, звенящихъ всѣмъ благозвучіемъ италіанской рѣчи. Но Рутъ неоспоримо правъ въ своей укоризнѣ поэту за чрезмѣрную напряженность чувства, за то, что онъ разсказываетъ не иначе, какъ съ явно возрастающимъ пыломъ своего собственнаго, личнаго настроенія, вмѣсто того, чтобъ искусно выдѣлять чистую, благородную трогательность изъ самаго дѣйствія, какъ, напримѣръ, съ начала поэмы — въ эпизодѣ о Софроніи и Олиндѣ, и подъ конецъ — въ совокупной смерти двухъ вѣрныхъ супруговъ, Одоарда и Джильдиппы.

Тассъ всего болѣе мастеръ раскрывать чувство любви въ разнообразнѣйшихъ положеніяхъ устами самихъ говорящихъ; эпопея его всего болѣе отличается отъ пластичности и полнодѣйственности грековъ и римлянъ своей музыкальной стороной. Изображеніе всемірно-историческаго элемента у него гораздо слабѣе; здѣсь связываютъ его религіозные предразсудки, изъ-за которыхъ онъ не видитъ въ магометанствѣ ничего, кромѣ языческихъ бредней и обмана, такъ что съ исламомъ въ неразлучномъ союзѣ у него адъ, тогда какъ небо рѣшительно на сторонѣ христіанскихъ воиновъ, чѣмъ вѣдь собственно уже заранѣе и порѣшено все дѣло. Что бы Тассу хоть настолько же оттѣнить у правовѣрныхъ стойкую борьбу за родной край, какъ напр. Гомеръ оттѣнилъ это у троянцевъ! Но, правда, объективная передача историческихъ идей и эпохъ становится сознательно-возможною только въ періодъ полнаго умственнаго развитія, въ періодъ духа; и мы не забудемъ, по крайней мѣрѣ, того, что непріятель у Тасса является въ бою мужественъ, горделивъ и великъ, что онъ также ищетъ славы на пути чести. Но какое пріобрѣлъ бы онъ значеніе, если бы шелъ на смерть за истину своей вѣры и за независимость отечества! Вмѣсто всего этого поэтъ, держась крѣпко церковныхъ преданій, полагаетъ все спасеніе въ купели, и

Всемогущій Богъ ведетъ у него христіанъ къ побѣдѣ, не только что внутренно, одушевляя сердца ихъ религіознымъ восторгомъ, но и наружно — съ помощью посылаемаго свыше лика небесныхъ воевъ и силъ.

„Лузіады“ Комоэнса представляютъ португальцевъ во всеобщей литературѣ точно такъ же, какъ кратковременная пора возвышенія ихъ около 1500-хъ годовъ ввела этотъ народъ во всемірную исторію путемъ смѣлыхъ мореплаваній къ Востоку. Героемъ эпоса является Васко-де-Гама, но его обступили всѣ значительные люди и событія его народа, такъ что поэма не даромъ носитъ имя лузіадъ или лузитанцевъ, производимое отъ Лузоса, миѳическаго предка португальцевъ, и меланхолическій тонъ, проникающій ее о бокъ съ восторженной любовью къ отечеству и къ прославляемымъ къ ней подвигамъ, въ свою очередь способствуетъ къ тому, чтобы она осталась вѣчнымъ памятникомъ быстролетнаго, но яснаго блеска Португаліи и національною ея поэмой. Луисъ де-Комоэнсъ (1524—79) учился въ Коимбрѣ и заплатилъ изгнаніемъ за мигъ блаженства, какимъ подарила его любовь одной придворной дамы, Катерины де-Аттаиде. Онъ поступилъ во флотъ, сражался у подошвы Атласа, въ Черномъ морѣ, въ Персидскомъ заливѣ; въ одной битвѣ прострѣлили ему глазъ. Два раза огибалъ онъ мысъ Доброй Надежды и провелъ шестнадцать лѣтъ у индійскихъ и китайскихъ береговъ. Дѣло въ томъ, что живучи сначала въ Гоа, онъ раздражилъ вице-короля сатирой на португальское управленіе, и за это былъ сосланъ на полуостровъ Макао, прилегающій къ Китаю; тамъ и теперь еще существуетъ „Комоэнсовъ гротъ“, гдѣ онъ трудился надъ своими лузіадами. На возвратномъ пути корабль его потерпѣлъ крушеніе близъ устья рѣки Камбоджи; только, ухватившись одной рукой за доску и держа въ другой поэму свою надъ волнами, выплылъ онъ благополучно на берегъ. Кредиторы и клеветники подвергли его въ Гоа тяжкому заключенію, и когда онъ наконецъ покинулъ богатую Индію, гдѣ столь многіе нажили несмѣтныя богатства, поэтъ воротился домой такимъ же бѣднякомъ, какимъ и былъ. Король Себастіанъ, за посвященіе ему „Лузіадъ“, назначилъ автору 25 рублей пенсіи въ видѣ національной награды. Вѣрный слуга изъ мавровъ собиралъ для него кое-что по ночамъ, и поэтъ умеръ наконецъ въ больницѣ, изнуренный горемъ и болѣзнію.

Настроенія своей многотревожной жизни Комоэнсъ высказывалъ благородно, ясно и художественно не въ однихъ только лирическихъ стихахъ, и въ эпосѣ къ концу пѣсни часто энергически прорывается у него личное чувство. Вѣдь все описываемое имъ испыталъ онъ на себѣ самъ, и не мудрено, что къ высаживающемуся на остъиндскій берегъ герою онъ обращается наконецъ съ такимъ предостереженіемъ: не въ праздномъ хвастовствѣ родословною, не въ лѣнивомъ раздольи, полнымъ чувственныхъ наслажденій, а только среди тяжкаго труда и борьбы съ бурями созрѣваетъ мужеская доблесть, способная пренебречь почести и деньги, какъ скоро онѣ даются не по заслугамъ. Онъ разсказываетъ, въ какой бѣдности, въ какомъ униженіи вынужденъ проводить жизнь, какъ долженъ безъ отдыха скитаться по морю и по сушѣ, съ мечомъ въ одной рукѣ, съ перомъ въ другой; и вмѣсто покоя, вмѣсто лавровъ, судьба посылаетъ ему только все новыя бѣдствія въ награду за его пѣсни.

Бѣгутъ года, пройдетъ ужъ скоро лѣто,
За нимъ и осени настанетъ череда;
Ударами судьбы мрачится духъ поэта,
Въ немъ прежней рьяности не видно и слѣда.
Да, къ Леты берегамъ влечетъ меня кручина;
Усну, чтобъ грезить въ вѣчно-тяжкомъ снѣ.
Но то, какъ мнѣ близка отечества судьбина,
О, дай, царица музъ, дай высказать вполнѣ!

Такъ говоритъ онъ въ началѣ десятой пѣсни, а въ концѣ ея приходитъ къ тому, что не стоитъ пѣть передъ глухимъ, такъ низко павшимъ народомъ, который никогда не видалъ ничего благороднаго. Того сочувствія, отъ котораго у генія выростаютъ крылья, не далъ мнѣ, продолжаетъ онъ, родной край, бездушно, тупо и позорно погрязшій въ низкихъ похотяхъ и суетныхъ вожделѣніяхъ. А между тѣмъ именно вѣдь любовь къ отечеству наполняла восторгомъ душу Комоэнса, когда онъ приступилъ къ своей поэмѣ. Труднымъ голосомъ хочетъ онъ воспѣть хвалу своему народу, не пустыя какія-нибудь росказни, не увлекательныя басни про Руджіеро, Орландо и Родамонте повѣдаетъ онъ, а историческую истину. Онъ тотчасъ же переноситъ насъ на океанъ, гдѣ посланныя для открытій португальскія суда идутъ около Мадагаскара; онъ изображаетъ

опасности, грозящія имъ у африканскихъ береговъ и въ открытомъ морѣ, пока они не достигли острова Мелинды, гдѣ встрѣтилъ ихъ радушный пріемъ. Тамъ, вдали отъ родины, Васко-де-Гама обращается къ ней взоромъ и описываетъ царю острова Европу, передаетъ ему въ крупныхъ чертахъ исторію Португаліи вплоть до снаряженія его собственной экспедиціи, которой значеніе ярко выступаетъ въ живой картинѣ отплытія предводимыхъ имъ судовъ. Затѣмъ проходятъ они все индійское море и достигаютъ берега. Одному туземному вельможѣ, который явился съ посѣщеніемъ на корабли, братъ Васко объясняетъ смыслъ знаменъ и флаговъ, при чемъ снова предстаютъ намъ важнѣйшіе люди и подвиги Португаліи. Возникаютъ и приходятъ къ желанному концу разныя столкновенія съ туземцами, а потомъ открытели возвращаются во-свояси. Подобно современнымъ ему живописцамъ, и Комоэнсъ изукрасилъ это историческое ядро античною миѳологіею: Бахусъ въ негодованіи на то, что слава индійскаго его похода затмевается португальцами и куетъ противъ нихъ всякаго рода козни, то возбуждая подозрѣнія, то придумывая хитрые обманы, то насылая грозу бурь; Марсъ и Венера, заступники Рима, видятъ напротивъ въ Португаліи продолжательницу его славы и величія, и потому помогаютъ мореходцамъ; Венера избавляетъ ихъ отъ опасностей и на возвратномъ пути вызываетъ передъ ними изъ глубины моря чудный островъ, гдѣ они проводятъ дни блаженства среди нимфъ, гдѣ Васко вступаетъ въ брачный союзъ съ самой Ѳемидой, какъ бы въ знакъ пріобрѣтеннаго имъ господства на морѣ; въ вѣщихъ пѣсняхъ раскрываются здѣсь грядущія событія, и чудесный глобусъ представляетъ совокупный образъ міра, съ землею въ средоточіи. Авторъ говоритъ самъ, что всю эту миѳологію ввелъ онъ для украшенія поэмы, но что и баснословіемъ только онагляживается у него міродержавный Промыслъ, который, руководя людей, дѣйствуетъ съ ними совокупно:

Безъ помощи и безъ совѣта свыше,
И мужество, и умъ, и хитрость ни къ чему.

Историческій его разсказъ становится иногда риѳмованною хроникой и кажется намъ очень суховатымъ, но совсѣмъ иначе представляется онъ португальцу, которому не хотѣлось бы опустить здѣсь ни одного важнаго событія, ни одного дорогого ему человѣка, и который не нарадуется тѣмъ, что все

прекрасное и значительное своей родины видитъ онъ просвѣтленнымъ въ зеркалѣ поэзіи. И поэтическій элементъ выступаетъ здѣсь по временамъ, полный содержанія и силы, если даетъ къ тому возможность излагаемый предметъ; Комоэнсъ не умалчиваетъ при этомъ и о злодѣяніяхъ, указывая въ такихъ случаяхъ на божескую справедливость. Съ особенно-трогательнымъ благородствомъ разсказана у него смерть Инесы де-Кастро: вѣрно-любимая королевскимъ сыномъ, она, стоя передъ трономъ его гнѣвнаго отца, поднимаетъ только взоры къ небу, потому что палачи связали ей руки за спину; она молитъ пощады невиннымъ своимъ дѣтямъ, но напрасно; нѣжная лилія безжалостно срѣзана рукой убійцъ, и у свѣтлыхъ струй Мондего скорбная толпа дѣвицъ оплакиваетъ жертву сословныхъ предразсудковъ, гордо отрицающихъ сердечныя права человѣчества.

Комоэнсъ — человѣкъ классически образованный, онъ беретъ примѣры изъ греческой или римской исторіи и соревнуетъ Виргилію въ простотѣ плана своей эпопеи. Если подъ конецъ оригинальнаго развитія Греціи эллинство отпрысками Александровой былины перекинулось въ средневѣковое міросозерцаніе, если къ историческому элементу оно стало примѣшивать вымыслы воображенія и дива чужедальнихъ странъ, то поэзія новаго похода въ Индію многимъ напоминаетъ эти давніе зачатки, и мы какъ будто встрѣчаемся здѣсь опять съ тѣми дѣвами-цвѣтами на Венериномъ островѣ (III, 476), которыя такъ очаровали мореходцевъ. Тѣмъ не менѣе картина Комоэнса столько же своеобразна, какъ и то ея истолкованіе, что чувственное это раздолье — только символъ той духовной радости, которая вѣнчаетъ славою и честью конецъ высокихъ стремленій. Когда Фр. Шлегель рѣшается утверждать, будто бы и колоритомъ и богатствомъ фантазіи Комоэнсъ далеко превосходитъ Аріоста, то это просто ужъ доходитъ до нелѣпости, такъ какъ всю силу португальца составляетъ поэтически-серіозный взглядъ на дѣйствительность, а отнюдь не та блестящая изобрѣтательность на веселыя, игривыя росказни, какою въ высшей степени отличается Аріостъ. Гораздо ближе приравнять его Тассу, котораго онъ такъ же превосходитъ мужественною энергіею характера и яснымъ сжатымъ изложеніемъ историческаго элемента, какъ уступаетъ сердцевѣщему поэту въ многостороннемъ развитіи міра задушевныхъ

чувствъ, какое представляютъ намъ великолѣпные эпизоды послѣдняго. Одинъ изъ Комоэнсовыхъ разсказовъ, которымъ мореплаватели прогоняютъ однажды сонъ, лишенъ всякой романтической прелести, и мы рады, когда настала наконецъ буря, которую поэтъ изображаетъ тѣмъ превосходнѣе, что выставляетъ здѣсь человѣка въ борьбѣ противъ разъяренныхъ стихій. Поистинѣ можно сказать, что побѣдоносная борьба человѣка съ океаномъ составляетъ въ поэмѣ главное, и что она гораздо лучше описанія событій на сухомъ пути. Въ картинахъ той свѣтло-искрящейся зыби, которая распространяется по морю при свѣтѣ солнца и луны, того прянаго, душистаго аромата, который издали навѣваютъ тропическія растенія, на насъ отрадно дѣйствуетъ та индивидуальная естественная правда, которая такъ поднимала цѣну этой поэмы въ глазахъ какого-нибудь Александра Гумбольдта. Онъ хвалитъ такія наблюденія, каковы, напримѣръ, сообщаемыя Комоэнсомъ насчетъ образованія и разраженія грознаго смерча, и прибавляетъ къ этому, что восторженность поэта, краснорѣчіе и сладкіе звуки грусти никогда не вредятъ у него точности изображенія физическихъ явленій. Они напротивъ усиливаютъ живое впечатлѣніе величія и истины естественныхъ картинъ, какъ впрочемъ и всегда бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда искусство черпаетъ прямо изъ родника, а не изъ какого-нибудь мутнаго источника. Неподражаемы у Комоэнса картины постояннаго взаимодѣйствія между воздухомъ и моремъ, между разнообразною наслойкой облаковъ, ея метеорологическими процессами и различными состояніями поверхности океана. Онъ рисуетъ намъ эту поверхность, то чуть зыблемую легкимъ вѣтеркомъ, когда мелкія коротенькія волны искрятся, играя отраженнымъ свѣтомъ въ тысячѣ переливовъ, то въ страшную бурю, когда корабли усиленно борются съ разсвирѣпѣвшими стихіями. Комоэнсъ — великій морской живописецъ въ настоящемъ смыслѣ слова. Заключимъ свидѣтельствомъ, что трудъ его дѣйствительно сталъ національнымъ эпосомъ его народа, что сбылось сказанное имъ самимъ, когда мысль о будущемъ возносила его надъ напастью настоящаго:

Отечество, не мзда, мнѣ къ пѣснѣ строитъ лиру,
Награда вѣчная дороже вѣдь всего, —
Быть въ дальніе вѣка не безызвѣстнымъ міру,
Прослыть глашатаемъ народа своего!

Каррьеръ.

Россіада, какъ поэма ложно-классическая.

Главное достоинство поэмы состоитъ въ высокости ея предмета. Это найдете вы во всѣхъ главныхъ стихотворцахъ. Гомеръ воспѣваетъ взятіе Трои, Виргилій основаніе своего отечества; Тассъ взятіе Святого града; Мильтонъ паденіе праотцевъ. Херасковъ намѣренъ пѣть разрушеніе Казани. Предметъ сей можетъ ли быть великимъ? Всякій, нѣсколько знающій исторію Россіи, скажетъ противное. Казань никогда не находилась на такой степени величія, чтобы могла быть страшною для Россіи. Она даже нѣсколько разъ получала царей отъ руки россійскихъ самодержцевъ. Въ этомъ согласенъ и самъ Херасковъ:

Колико кратъ они (казанцы) покорствомъ миръ купили
И клятву, данную Россіи, преступили?

Іоаннъ, наскучивъ частыми ея возмущеніями, рѣшился покорить ее, и успѣхъ увѣнчалъ его желаніе. Теперь скажите: покореніе Казани имѣло ли сильное вліяніе на Россію, и достоинъ ли сей предметъ такого пышнаго начала?

Пою отъ варваровъ Россію свобожденну,
Попрану власть татаръ и гордость низложенну,
Движенье древнихъ силъ, труды, кроваву брань;
Россіи торжество, разрушенну Казань.
Изъ круга сихъ временъ спокойныхъ лѣтъ начало,
Какъ свѣтлая заря, въ Россіи возсіяло.

Отъ какихъ варваровъ свободилась Россія? чью власть она попрала? и почему именно началась въ Россіи заря спокойствія? Казань взята. Это столь же обыкновенное происшествіе, какъ напр. паденіе польскаго королевства, отторженіе отъ Швеціи Финляндіи; но развѣ сіи оба происшествія могутъ быть предметами поэмы. Такъ отчего же происходитъ такая ошибка Хераскова? отъ незнанія исторіи. Онъ хотѣлъ воспѣть освобожденіе Россіи отъ ига татаръ — и воспѣлъ взятіе Казани. Золотая орда и казанское царство — по его мнѣнію — есть одно и то же; оттого-то взятіе Казани почиталъ онъ совершеннымъ освобожденіемъ Россіи отъ татарскаго ига.

„Горе тому россіянину, который не почувствуетъ, сколь важную пользу, сколь сладкую тишину и сколь великую славу

пріобрѣло наше отечество отъ разрушенія казанскаго царства! Надобно перейти мыслями въ тѣ страшныя времена, когда Россія порабощена была татарскому игу — надобно вообразить набѣги и наглости ордынцевъ, внутрь нашего отечества чинимые; представить себѣ князей россійскихъ, раболѣпствующихъ и зависящихъ отъ гордаго или уничижительнаго самовластія царей казанскихъ; видѣть правителей татарскихъ не только по городамъ, но и по всѣмъ селамъ учрежденныхъ, и даже кумировъ своихъ въ самую Москву присылающихъ для поклоненія имъ князей обладающихъ и пр." (Предисл. Россіады).

Итакъ я думаю, что предметъ „Россіады" не достоинъ эпической поэмы.

Чтобы сдѣлать поэму занимательнѣе, стихотворцы выдумываютъ разныя препятствія въ намѣреніяхъ своихъ героевъ. Таковыя препятствія производятъ въ насъ впечатлѣнія сильнѣйшія: онѣ возвышаютъ характеръ героя, способный къ преодолѣнію всѣхъ затрудненій, ему представляющихся. Мы принимаемъ участіе въ его подвигахъ: слѣдовательно его неудачи должны на насъ дѣйствовать. Сколько затрудненій представляется Энею во время его странствованія изъ Трои въ Италію? Съ какими препятствіями борются греки надъ Троею? Но въ главномъ предметѣ „Россіады" мы не встрѣчаемъ ни малѣйшаго препятствія. Зной и бури, неизвѣстно кѣмъ возбужденные и предсказанные пустынникомъ, нимало на насъ не дѣйствуютъ. Всякій знаетъ, что это выдумка, и выдумка самая неудачная; притомъ все это скоро и страннымъ образомъ оканчивается. Иноземные рыцари, помогавшіе казанцамъ, могли бы много затруднять подвиги Іоанна: но они другъ друга убиваютъ. У Хераскова нѣтъ никакой постепенности; у него все дѣлается по словамъ св. писанія: *рече и бысть*. Пустынникъ, желая въ книгѣ судебъ показать Іоанну дѣла будущаго его потомства, предсказываетъ ему опасности, ужасы, кои предстоятъ имъ на пути къ храму.

Тамъ встрѣтишь пламенемъ зіяющихъ змієвъ;
Висящія скалы, услышишь звѣрскій ревъ;
Стези препутанны, какъ верви, кривизнами,
И камни сходные движеньемъ со волнами.
Когда вниманіемъ не будешь подкрѣпленъ,
Падешь въ развалины разбитъ и ослѣпленъ, и пр.

Но тщетно будете искать описанія сихъ опасностей!

Идущіе всѣ силы вновь подвигли,
И горныя они вершины вдругъ достигли.

Чтобы поэма производила надлежащее дѣйствіе, лица оной должны имѣть приличные имъ характеры. Это составляетъ труднѣйшую часть поэмы, потому-то немногіе стихотворцы умѣли надлежащимъ образомъ оттѣнить характеры своихъ героевъ. Злой характеръ Сагруна былъ бы хорошъ въ трагедіи, но въ эпической поэмѣ онъ не можетъ имѣть мѣста: ибо сей родъ поэзіи долженъ возбуждать въ насъ удивленіе однимъ изображеніемъ высокихъ добродѣтелей. Впрочемъ, большая часть лицъ въ „Россіадѣ“ не имѣетъ характеровъ. Іоаннъ, герой поэмы, имѣетъ ли хотя малѣйшую черту, по коей можно было бы отличить его? Онъ представленъ человѣкомъ слабымъ, который легко вѣритъ всему, что только его придворные ему ни скажутъ: между тѣмъ въ дѣлахъ его видна любовь къ отечеству и благу народа. Онъ исполненъ надежды на Бога, но вѣритъ глупымъ предсказаніямъ какого-то старца. Разительная противоположность! Слѣдующее описаніе свиданія его съ Алеемъ даже не натурально:

Вздохнулъ — и предъ собой увидѣлъ царь Алея;
Вторичною мечтой приходъ его почелъ,
Онъ окомъ на него разгнѣваннымъ воззрѣлъ.
Алей задумчивъ былъ и рубищемъ одѣянъ,
По всѣмъ его чертамъ печаль какъ мракъ разсѣянъ;
Онъ слезы лилъ предъ нимъ, и царь къ нему вѣщалъ:
Еще ли мало ты покой мой возмущалъ?
Предатель, трепещи! теперь одни мы въ полѣ;
Бѣги, не умножай моей печали болѣ...
Ко царскимъ въ трепетѣ Алей упалъ ногамъ
И рекъ: не причисляй меня къ твоимъ врагамъ;
Благочестивыхъ я не уклонялся правилъ;
Былъ виненъ, но вину теперь мою исправилъ.
Однако нужнаго, о царь! не трать часа,
Который щедрыя даруютъ небеса;
Отважность иногда печали побѣждаетъ.
Тебя въ густомъ лѣсу пустынникъ ожидаетъ,
Тоскою удрученъ; когда я къ войску шелъ,

Онъ мнѣ тебя искать подъ древомъ симъ велѣлъ,
И мнѣ сіе вѣщалъ: Скажи ты Іоанну,
Коль хощетъ онъ достичь ко благу имъ желанну,
Да придетъ онъ ко мнѣ!... Во мракѣ и ночи
Сіяли вкругъ его чела, о царь! лучи.
Въ молчаньи Іоаннъ словамъ пришельца внемлетъ,
И тяжкій стонъ пустивъ, Алея онъ подъемлетъ.
Тогда вскричалъ: Хощу для войска счастливъ быть,
И болѣе хощу вину твою забыть:
Я жизнь мою тебѣ, Россіи жизнь вручаю;
А если вѣренъ ты, я друга получаю;
Довольно мнѣ сего! къ пустыннику пойдемъ.
Но повѣсть мнѣ твою повѣдай между тѣмъ:
Скажи, ты стѣнъ Свіяжскихъ удалился?
Зачѣмъ ходилъ къ врагамъ, зачѣмъ въ Казань сокрылся?
И какъ обратно ты явился въ сей странѣ?
Будь искрененъ во всемъ, коль вѣрный другъ ты мнѣ.
Пѣснь VIII, стр. 132—166.

Все это, повторяю, не натурально.

Что же касается до чудеснаго въ „Россіадѣ", то Херасковъ даже не умѣлъ употребить его. Всевышній, ангелы, Магометъ, языческіе боги. аллегорическія лица, волшебники — всѣ пріемлютъ участіе во взятіи Казани: одни помогаютъ казанцамъ, другіе русскимъ. Ни въ одной поэмѣ нѣтъ столь страннаго смѣшенія. Они уничтожаютъ взаимно свои замыслы. Особенно большую роль играютъ пустынники и аллегорическія лица: иногда одно изъ нихъ принимаетъ на себя лицо другого, напр. безбожіе представляется Іоанну подъ видомъ Магомета. Даже Алей является всѣхъ ихъ сильнѣе: единымъ словомъ укрощаетъ онъ стихіи, возмущенныя ими противъ Іоанна:

Теку на помощь имъ, прошу, повелѣваю,
Къ ордынцамъ вопію, къ россіянамъ взываю:
Смирилися враги: и бури и вода;
Потомъ склонилъ мое стремленіе сюда.
Пѣснь VIII, стр. 251—254.

Извѣстно, что сія часть требуетъ вкуса весьма тонкаго: всѣ вымыслы должны имѣть видъ правдоподобія, безъ котораго они дѣлаются даже утомительными.

Строенье вымысловъ, какъ призракъ исчезаетъ,
Коль сила истины его не проникаетъ,

говоритъ Горацій. Древніе стихотворцы лучше насъ могли пользоваться вымыслами; ибо къ тому способствовала ихъ миѳологія. Одинъ изъ прекрасныхъ вымысловъ у древнихъ стихотворцевъ есть низвожденіе героя въ преисподнія страны. Виргилій прекрасно описываетъ свиданіе Энея съ Анхизомъ въ поляхъ Елисейскихъ, гдѣ Анхизъ показываетъ ему будущихъ его потомковъ. Одинъ Вольтеръ умѣлъ подражать этому. Въ „Генріадѣ“ св. Людовикъ представляетъ во снѣ Генриху IV изображеніе другого міра и королей, кои должны ему послѣдовать. Но Херасковъ далеко простеръ свое подражаніе. Пустынникъ Вассіанъ ведетъ Іоанна на какую-то гору, и въ книгѣ судебъ показываетъ ему будущую судьбу Россіи. Это совершенная сказка. Виргилій основалъ свой вымыселъ на всеобщемъ мнѣніи язычниковъ, кои входъ въ подземныя страны точно полагали въ Италіи; описаніе ада основано на ихъ религіи; Вольтерова выдумка имѣетъ правдоподобіе. Но кто знаетъ о пустынникѣ Вассіанѣ, о храмѣ и о книгѣ судебъ? Кто знаетъ о всѣхъ сихъ обстоятельствахъ, коими Херасковъ хотѣлъ украсить свою поэму?

La vraie seule est aimable
Elle doit regner partout et même dans la fable.

Впрочемъ и Вольтеръ, желая подражать II книгѣ „Энеиды“, гдѣ Эней разсказываетъ Дидонѣ свои похожденія, заставляетъ Генриха IV путешествовать въ Англію къ королевѣ Елизаветѣ и повѣствовать ей о своихъ побѣдахъ.

Мы можемъ подражать, не будучи рабами!

Мнѣ кажется, аллегорическія лица не столько украшаютъ поэму. сколько ее портятъ. Можно видѣть боговъ, принимающихъ участіе въ судьбѣ какого-нибудь героя; можно безъ отвращенія слушать ихъ, когда они другъ друга называютъ *собаками,* — потому что стихотворцы языческіе представляли своихъ боговъ въ человѣческой природѣ. Но аллегорическія лица и вышнія существа въ христіанскихъ поэмахъ и странны, и не у мѣста. Напр.: россіяне ворвались въ Казань.

Корыстолюбіе, какъ тѣнь, явилось имъ:
Ихъ взоры, ихъ сердца, ихъ мысли обольщаетъ,
Ищите въ градѣ вы сокровищей, вѣщаетъ.
Затмились разумы, прельстился златомъ взоръ;
О древнихъ стыдъ временъ! о воинства позоръ!
Кто въ злато влюбится, тотъ славу позабудетъ,

И тверже сердцемъ онъ металловъ твердыхъ будетъ.
Прельщенны ратники, принявъ корысти ядъ.
Для пользы собственной берутъ, казалось, градъ,
Какъ птицы хищныя къ добычѣ устремились,
По стогнамъ потекли, во зданія вломились:
Корыстолюбіе повсюду водитъ ихъ,
Велитъ оставить имъ начальниковъ своихъ.

Пѣснь XII, стр. 478—491.

Вѣсть о ихъ грабежѣ дошла до Іоанна; онъ велитъ рубить обратившихся въ бѣгство россіянъ. Тогда

Въ румяномъ облакѣ *стыдъ* хищникамъ явился,
Корысти блескъ погасъ и въ дымъ преобратился;
На крыльяхъ мужества обратно въ градъ летятъ.

Пѣснь XII, стр. 572—594.

(Изъ Современнаго Наблюдателя россійской словесности 1815 г.)

Характеры дѣйствующихъ лицъ въ Россіадѣ.

Характеръ Алея въ началѣ показывается слабый, непостоянный, ничтожный, жертвующій всѣмъ своей страсти, и даже благодѣтельною дружбою!... Онъ позабылъ въ упоеніи постыдномъ самого Гирея (стр. 85). Это бы даже не совсѣмъ портило, если бы авторъ прежде показалъ намъ особенныя услуги его Іоанну и вѣрность. Тогда бы читатель пріятно предупрежденъ былъ въ его пользу; самая слабость его была бы нѣкоторою даже любезною оттѣнкою въ его характерѣ. Ничего нѣтъ. Витязя еще не видали на сценѣ: а подвиги его начались уже за кулисами вѣстью чрезъ гонца къ Іоанну, называвшему его своимъ другомъ, — вѣстью объ измѣнѣ, о любви и съ кѣмъ же? съ царицею враждебною! — Неудачный способъ представлять характеры! — И какъ мнѣ больно теперь, что Іоаннъ называетъ Алея своимъ другомъ!

Скажутъ, что царь, можетъ быть, по тогдашнимъ обстоятельствамъ имѣлъ въ немъ дружбу? — Этого не видно.

Стихотворецъ самъ чувствовалъ несообразность Алеева характера и потому заключаетъ пятую пѣснь сими словами:

Когда Алей Казань къ покорству призывалъ, —
Свіяжскъ измѣною его подозрѣвалъ!

Сколько несовмѣстностей! — Гдѣ онъ призывалъ ее? гдѣ онъ дѣйствовалъ? — Мы слышимъ объ его дѣйствіяхъ только изъ устъ его непріятелей, которыхъ самъ авторъ называетъ клеветниками. Но пусть онъ былъ даже тайнымъ агентомъ Іоанна, то какая слава его дѣлъ? — Герой, начавшій и не кончившій, и убѣжавшій столь постыдно, никогда не можетъ занимать насъ. Это правило эстетики, почерпнутое изъ природы.

Дружба избавляетъ сего слабаго человѣка изъ западни, въ которую онъ попался, и по слѣпотѣ своей столь долго медлилъ. Въ вознагражденіе за свое продолжительное отсутствіе, по крайней мѣрѣ, долженъ бы онъ сдѣлать что-нибудь чрезвычайное для Іоанна. — Пѣсновѣвецъ говоритъ объ этомъ весьма мало и неопредѣленно. Алей увидѣлъ бѣдствующія суда россійскія на Волгѣ:

> Теку на помощь къ нимъ, спѣшу порядокъ строить,
> Ордынцевъ поразить, Россіянъ успокоить.
> Враговъ твоихъ отгнать мнѣ не было труда;
> Потомъ склонилъ мое стремленіе сюда:
> *Я зналъ* (!!!) что воинство отъ глада истлѣвало,
> И воздухъ васъ мертвилъ, и солнце убивало;
> *Врачебную траву и пищу къ вамъ принесъ...*

Что это значитъ? — ужъ и онъ не волшебникъ ли? Что значитъ сія врачебная трава, которая могла помочь россіянамъ въ знoѣ!!!

Вассіанъ такъ опредѣлилъ характеръ Алея:

> Се вѣрный рабъ тебѣ!
> Не въ дружбѣ, но въ любви: онъ слабый человѣкъ;
> Люби и чти его!...

И мы бы рады почитать его, но по сію пору не видимъ за что.

Стихотворецъ опредѣляетъ его въ одномъ мѣстѣ:

> *Суровый сей Катонъ сталъ нѣжный Ипполитъ!*

Спрашиваемъ у всѣхъ читателей, что они нашли подобнаго въ Алеѣ? Кажется, творецъ не позналъ собственнаго своего творенія!

Не далеко еще говоритъ Алей:

> Примѣры, царь, твои
> Обезоружили *суровости мои!*

Какія суровости? въ Казани?...

И этотъ самый Алей вмѣстѣ съ Адашевымъ препровождаютъ царскую особу! Они просятъ Іоанна еще предложить миръ отчаянной Казани. Этотъ же Алей употребленъ былъ въ самыхъ опасныхъ мѣстахъ при осадѣ; онъ первый вошелъ въ городъ, онъ довершилъ побѣду, онъ собралъ разстроившіяся войска, онъ съ Курбскимъ взялъ Казань. Словомъ сказать: онъ первый герой въ поэмѣ, — вотъ что называется: deux es machina!

Похожъ ли самъ на себя Алей, сначала явившійся и на концѣ представленный? Если въ самомъ дѣлѣ въ немъ такой великій духъ, какой оказалъ онъ на приступѣ, то почему прежде былъ онъ и низокъ и вѣроломенъ? почему онъ бездѣйственъ былъ въ Казани? Если не былъ бездѣйственъ, то почему не показалъ образъ его дѣйствованія, дабы мы знали, кто Алей? — Это левъ, говоритъ Херасковъ. Но левъ и въ цѣпяхъ все левъ. Кажется, нарочно держалъ его пѣснопѣвецъ весьма не въ почетномъ, скромномъ мѣстѣ, дабы въ послѣдней двѣнадцатой пѣсни *оскорбительно* вдругъ затмить имъ всѣхъ другихъ россійскихъ героевъ. Онъ заключаетъ славную свою роль достойною себя просьбою.

Но служба ежели моя наградъ достойна,
Въ корысть прошу одну Сумбеку, государь! —
И дружбу съ ней мою прими, вѣщаетъ царь!

Вотъ тебѣ, другъ мой, русскій Ренальдъ, русскій Ахиллъ, русскій Танкредъ!... Перейдемъ къ другимъ характерамъ: съ сердечнымъ, сладостнымъ удовольствіемъ люблю срѣтать я въ продолженіе цѣлой поэмы добраго, почтеннаго и истиннаго друга царскаго, Адашева! Даже съ горестью сожалѣешь, что его не такъ часто видишь! Вотъ какъ въ началѣ поэмы описываетъ его самъ Херасковъ:

Сей мужъ, разумный мужъ, въ его цвѣтущи лѣта,
Являлся при дворѣ, какъ нѣкая планета,
Вступающа въ круги отъ неизвѣстныхъ мѣстъ
И рѣдко зримая среди высокихъ звѣздъ.
Придворные его съ досадой угнетали,
Но внутренно его сердцами почитали.
Адашевъ счастія степени презиралъ
Мірскія пышности ногами попиралъ:

Обманамъ былъ врагомъ, ласкательствомъ гнушался.
Величествомъ души, не саномъ украшался,
Превыше былъ страстей и честностію полнъ...

Нечего прибавить къ симъ прекраснымъ чертамъ его характера. Онъ ужъ весь виденъ передъ нами. Это Муррай для Генриха IV, это Долгорукій для *Петра* Великаго! — Въ „Россіадѣ" занимаетъ онъ преимущественно блистательное мѣсто: онъ *первый* призванъ былъ царемъ для тайнаго совѣщанія, когда Іоаннъ рѣшился на великое дѣло, покореніе Казани; онъ подкрѣпилъ его въ семъ спасительномъ намѣреніи, онъ примирилъ совѣтъ вельможъ несогласныхъ, онъ вездѣ сопутствовалъ *государю*. Любовь его къ Іоанну была самая нѣжная, предусмотрительная, заботливая: онъ первый угадывалъ, когда лежитъ на сердцѣ царскомъ какая-нибудь тяжелая дума, и тотчасъ приступалъ къ нему смѣло, требовалъ объясненія и подавалъ ему совѣты утѣшительные и мудрые. Онъ — не строгій Катонъ, не философъ обличитель, но человѣкъ кроткій, снисходительный, который знаетъ слабости человѣческія и направляетъ ихъ къ благому концу средствами тихими. Въ другое время представляется онъ при крайней нуждѣ и гладѣ войска раздавателемъ и посредникомъ милостей царскихъ.

Монархъ несчастнѣй всѣхъ, но тверже всѣхъ являлся,
Лишился онъ всего, примѣръ ему остался;
И душу онъ сынамъ отеческу являлъ,
Послѣдню яствы часть съ рабами раздѣлялъ.
Адашевъ, другъ его, трапезы не вкушаетъ,
Отъ имени его болящихъ посѣщаетъ,
Остатки царскихъ имъ напитковъ отдаетъ
И воду мутную съ монархомъ втайнѣ пьетъ.

Отчаяніе его было чрезмѣрно, когда Іоаннъ слишкомъ долго, удалившись тайно отъ войска, пробылъ у пустынника Вассіана; радость его при встрѣчѣ государя была, такъ сказать, чистая, дѣтская, небесная! Онъ не могъ оставить царя, текущаго на приступъ; всегда неустрашимый въ величайшихъ опасностяхъ. Но какъ скоро Казань перестала быть уже опасною, онъ опять первый, желая пощадить кровь человѣческую, предложилъ государю — послать вѣстника въ Казань съ мирными предложеніями. Вообще характеръ Адашева самый пре-

лестный; главныя черты его: любовь къ отечеству и государю непреоборимая, человѣколюбіе нѣжное, кротость и тихость почтеннаго старца и миролюбіе. Совѣты, имъ подаваемые, вездѣ дышатъ мудростью, правотою и многолѣтнею опытностію.

Другой характеръ, который можно поставить подлѣ Адашева, есть безъ сомнѣнія *Гирей*. Это образецъ древней дружбы, твердой, постоянной, выше мученій и смерти; онъ, кажется, и дѣлился только между пламенною дружбою къ Алею и между пламенною любовью къ несчастному своему отечеству. Онъ первый предложилъ избрать Алея царемъ въ Казани; онъ спасъ его, забывшагося въ объятіяхъ коварной прелестницы, когда возмущенъ былъ весь народъ. Можно ли безъ чувства читать отвѣтъ его Сагруну, занесшему мечъ надъ его главою и вопрошающему: гдѣ Алей?

Алея ищите, отвѣтствуетъ стеня:
Алей недалеко; онъ въ сердцѣ у меня.
И если вы узнать, гдѣ скрылся онъ, хотите,
Такъ сердце у меня вы прежде извлеките:
Онъ былъ, и нынѣ тутъ...

И на мѣстѣ казни тому же Сагруну, который убѣждалъ его открыть убѣжище Алеево:

Тебѣ ли чувствовать, рекъ узникъ, дружбы благо?...
Не оскорбляй, злодѣй, ты имени святаго;
Небесна дружества извѣстна тѣмъ степень,
Кто совѣстію чистъ, какъ солнце въ ясный день;
А ты, носящій ядъ и хитрость во утробѣ,
Какъ ноющую кость и тьму во хладномъ гробѣ,
Учися твердости, злодѣй, у чувствъ моихъ,
И знай, что дружество мнѣ даровало ихъ.
Оно безцѣннѣй всѣхъ богатствъ земного круга;
Пріятна съ другомъ жизнь и смерть сладка для друга;
О мой любезный царь! о часть моей души!
Спокоенъ будь Алей, отъ сихъ убійцъ спѣши;
Гдѣ ты ни странствуешь, въ лѣсахъ, въ вертепахъ, въ морѣ,
Мой духъ, безплотный духъ, тебя обрящетъ вскорѣ;
Заставитъ онъ узнать по нѣжностямъ себя,
И успокоится онъ въ сердцѣ у тебя.

Потерявъ глаза отъ слезъ, наконецъ вырывается сей страдалецъ дружбы изъ темницы. и въ цѣпяхъ выходитъ на берегъ, недалеко отъ стана Іоаннова. объявляетъ ему тотчасъ объ избраніи на престолъ Едигера и о другихъ козняхъ казанскихъ. Царь принимаетъ его съ уваженіемъ, приличнымъ твердому, благородному его характеру. правотѣ, непоколебимой среди раздоро́въ внутреннихъ, и страданіямъ за дружбу. Стоилъ ли Алей такого друга! Больше объ немъ нигдѣ не упоминается.

О лицахъ, которыя составляли думу, говорить я не стану; ибо они не представляются въ дѣйствіи. Роли ихъ начинаются и оканчиваются одною сею думою

Знаменитѣйшій изъ героевъ, дѣйствующихъ въ поэмѣ, есть, безъ сомнѣнія, князь Курбскій, мужъ совѣта и мужъ брани. Характеръ его изображается въ первой рѣчи, говоренной имъ въ думѣ. Страстно привязанный къ отечеству и чести, онъ часто не въ силахъ удерживать своихъ чувствованій: душа его изливается въ выраженіяхъ смѣлыхъ, и даже дерзновенныхъ: онъ вездѣ пылкій, рьяный, храбрый, рѣшительный въ сѣчахъ, — холодный, осторожный и мудрый въ расположеніи битвы.

Онъ отличе́нъ былъ между всѣми воеводами особеннымъ важнѣйшимъ порученіемъ, прогнать крымцевъ и ногайцевъ отъ Тулы, гдѣ сдѣлали они весьма опасную диверсію для Іоанна, по наущенію Сеима. Царь представляетъ его вездѣ образцомъ по *славному* уму и храбрости *превосходной.* Благоразумными мѣрами и быстротою движенія остановилъ онъ губительное стремленіе Исконара, сразился съ нимъ на поединкѣ, какъ истинно съ достойнымъ соперникомъ, и разбилъ татаръ, которые безъ памяти побѣжали изъ предѣловъ россійскихъ. Однимъ словомъ, Курбскій обладаетъ всѣми блистательными качествами воина и полководца. Сіи качества, несмотря на пылкость его характера, оттѣняются еще какимъ-то нѣжнымъ состраданіемъ къ несчастнымъ: онъ простилъ плѣнныхъ, онъ совершилъ погребальный обрядъ надъ Исконаромъ и прекрасною его супругою Ремою, положилъ ихъ въ одномъ гробѣ, и почтилъ ихъ память и любовь горячими слезами. Вотъ черты характера истинно эпическаго! Еще болѣе пріятно видѣть подлѣ него юнаго брата, нѣжно его любящаго, отважнаго, слѣдующаго за нимъ повсюду, который имѣлъ славу и

неизъяснимую радость родства и дружбы, спасти его отъ смерти.

Вообще должно сказать, что Курбскій одинъ изъ того малаго числа героевъ, которые дѣйствуютъ, въ продолженіе цѣлой поэмы, *равно прилично, равно величественно;* онъ поразилъ Рамиду: что было знаменіемъ побѣды надъ четырьмя казанскими витязями. Онъ ратовалъ въ числѣ четверыхъ единоборцевъ въ томъ славномъ поединкѣ, котораго условіемъ было или благо, или разореніе всей Россіи; а что сей поединокъ былъ нерѣшителенъ, въ томъ не онъ и не его товарищи виноваты. Наконецъ онъ вмѣстѣ съ Алеемъ вступилъ первый въ Казань. Весьма непріятно видѣть подлѣ него такого товарища!...

Послѣ Курбскаго близко стоитъ *Хилковъ,* который представляется не столько пылкимъ, сколько человѣкомъ опытнымъ, дальновиднымъ, глубокомысленнымъ, особенно искусившимся въ военной наукѣ и во всѣхъ познаніяхъ тогдашняго времени. Онъ во все продолженіе войны былъ, такъ сказать, *око царево.* Іоаннъ обращался къ нему во всѣхъ крайнихъ обстоятельствахъ, и совѣтъ его былъ рѣшительный, и стратегемы военныя всегда удачны.

Херасковъ отзывается объ немъ въ десятой пѣсни:

Никто не равенъ есть съ нимъ въ войскѣ по уму!

Онъ предложилъ Іоанну выгнать изъ засады татаръ и совершилъ сіе дѣло столь удачно, что Казань не могла уже противиться россіянамъ.

Далѣе слѣдуютъ еще три героя достопримѣчательнѣйшіе: *Палецкій, Пронскій, Троекуровъ.* Всѣ они являются уже въ десятой пѣснѣ въ сраженіяхъ, предъ приступомъ и при самомъ приступѣ, слѣдовательно не въ полномъ дѣйствіи поэмы: а потому и нельзя разбирать ихъ такъ, какъ героевъ Гомеровыхъ.

Вотъ какъ опредѣляетъ Палецкаго Херасковъ:

Главою Палецкій полка сторожевого;
Во браняхъ вихря видъ имѣетъ онъ крутого,
Проходитъ сквозь ряды, что встрѣтится, валитъ!

Можно ли изъ этихъ стиховъ узнать что-нибудь? Это же самое можно сказать и о всякомъ храбромъ офицерѣ!...

Причисленъ Пронскій князь къ полку передовому:
Онъ тучѣ сходенъ былъ; доспѣхи сходны грому!

Еще хуже опредѣленіе... о Гомеръ!...

Князь Троекуровъ несъ и молніи, и громъ!

Такимъ образомъ знакомитъ насъ съ своими героями господинъ Херасковъ! Чѣмъ ихъ отличить одного отъ другого?...

Князь Палецкій, кажется, отличается какою-то особенною запальчивостью и неукротимымъ духомъ мести, которая вовлекала его по неосторожности въ несчастія; такъ, не размѣривъ силъ своихъ, бросился онъ на троихъ витязей казанскихъ и пораженъ былъ Гидромиромъ; онъ бы погибъ, если бы не спасъ его князь Курбскій. Потомъ едва только пришелъ въ чувство, снова кинулся онъ на бѣгущихъ уже съ поля сраженія казанцевъ и попалъ въ плѣнъ. Это Аяксъ. Выведенный на мѣсто мученій въ Казани, гдѣ съ одной стороны поставлены всѣ орудія пытки, а съ другой прекрасная дѣва и Алкоранъ, дабы избиралъ онъ то или другое, сказалъ сей герой слѣдующія слова:

Иду на смертну казнь!
Оставь мнѣ мой законъ, себѣ оставь боязнь;
Ты смѣлымъ кажешься, сидящій на престолѣ;
Не такъ бы гордъ ты былъ со мною въ ратномъ полѣ:
Не угрожай ты мнѣ мученьями тиранъ!
Господь на небесахъ, у града Іоаннъ.

Гидромиръ избавляетъ его отъ мученій, съ условіемъ на другой день держать поединокъ: Аяксъ и Гекторъ даютъ другъ другу подарки послѣ битвы, въ знакъ взаимнаго уваженія. и расходятся.

Князь Пронскій съ Троекуровымъ отличились въ первомъ сраженіи предъ Казанью, гдѣ послѣдній былъ раненъ весьма опасно. Царь, почтивъ особенными похвалами перваго, принялъ самое нѣжное отеческое попеченіе о послѣднемъ. Больше объ нихъ нигдѣ не упоминается.

Прочіе герои: какъ-то Мстиславскій, Микулинскій, Щенятевъ и пр. являются на полѣ брани командующіе отдѣльными корпусами. Объ ихъ характерахъ говорить нечего. Стихотворецъ называетъ Микулинскаго вторымъ Иракломъ, а Мстиславскаго съ Пенинскимъ отрадою всего воинства!.. да онъ и всѣхъ такъ же называетъ!

Надобно признаться, что въ присутствіи одной верховной власти и подъ непосредственнымъ ея управленіемъ трудно замѣтить и показать въ надлежащемъ блескѣ дѣйствующіе характеры: они всѣ, какъ звѣзды при солнцѣ, не видимы.

Самое главное отличіе, которое могло бы выказать ихъ, а именно *образъ дѣйствія* — большею частью не ихъ собственный. Но для пѣснопѣвца еще осталося средство: выставлять ихъ въ приличной постепенности, давать каждому изъ нихъ особенное препорученіе по ихъ силамъ, по ихъ свойствамъ врожденнымъ и пріобрѣтеннымъ (точно такъ, какъ дано было порученіе Курбскому), на тѣхъ же самыхъ постахъ смѣнять слабѣйшаго сильнѣйшимъ или способнѣйшимъ: ибо одинъ можетъ имѣть болѣе храбрости, нежели искусства и благоразумія, другой болѣе опытности, третій все побѣждаетъ терпѣніемъ: одинъ для того, другой для иного дѣла. Вотъ уже лѣсъ героевъ, и всѣ отличны другъ отъ друга. Херасковъ не употребилъ сего искусства: онъ показалъ своихъ витязей уже въ концѣ поэмы, столкнувъ ихъ всѣхъ въ одно или два сраженія; въ дыму, въ пыли, въ смутѣ битвы, мы ихъ не видимъ и не отличаемъ; а сею битвою и поэма кончится.

Такой недостатокъ въ характерахъ есть необходимое слѣдствіе другого недостатка, о которомъ я уже говорилъ, недостатка въ изобрѣтеніи: Херасковъ *не нашелъ работы для своихъ героевъ!*... къ этому еще должно прибавить прежде доказанную мною погрѣшность въ *расположеніи:* отъ того-то герои его столь поздно явились на сцену, и всѣ смѣшались!

Я сказалъ, что присутствіе и дѣятельность высшей власти могли помрачать подвиги другихъ героевъ; это справедливо для многихъ поэмъ: но при всемъ моемъ желаніи, не знаю, можетъ ли сіе оправдать поэму нашу? Укажите одно мѣсто въ „Россіадѣ“, гдѣ лично дѣйствовалъ, вымышлялъ, располагалъ что-нибудь одинъ Іоаннъ, подобно Агамемному, Энею, Готфреду, Генриху, Петру Великому? — Итакъ могли бы быть и мѣсто и занятіе, и слава для его героевъ!

Кончимъ нашу бесѣду замѣчаніями о герояхъ татарскихъ. Они также выходятъ на сцену и уходятъ страннымъ образомъ.

Начнемъ съ *Османа*. Покажется съ перваго разу, что намъ хотятъ представить въ немъ Париса, любовника прелестной Елены, столько гибельнаго для троянъ и грековъ. Ничуть нѣтъ: послушаемъ самого автора. Князь Османъ, говоритъ онъ,

> Прекрасный юноша, но льстивый и коварный
> Любовью тающій, въ любви неблагодарный.
> Османъ, таврійскій князь былъ нравами таковъ,
> Какъ лютая змѣя, лежала межъ цвѣтовъ; и пр.

Этого мало. Человѣкъ молодой, который могъ быть супругомъ царицы и царемъ казанскимъ, влюбляется въ рабыню царицы и отправляетъ ее изъ Казани со всѣми сокровищами, полученными и похищенными отъ Сумбеки. На 49-й страницѣ называетъ его пѣснопѣвецъ *безсовѣстнымъ* и еще далѣе *развратнымъ* (155 стран.). Изъ подлаго малодушія, именно для того, чтобы скорѣе соединиться съ Эмирою, онъ примиряется еще съ Сумбекою, по совѣту коварствующаго Сагруна: и эта легковѣрная, или *нѣчто болѣе,* вѣрила ему! Пусть бы при всѣхъ сихъ *эпическихъ* (!!!) своихъ качествахъ имѣлъ онъ, по крайней мѣрѣ, свойства молодыхъ людей, какъ-то: смѣлость, храбрость, опрометчивость, — ничего! Услышавъ о побѣдѣ даровавшаго ему жизнь Алея, онъ

. . . . стеналъ, блѣднѣлъ, дрожалъ,
И вшедшихъ возвѣстилъ, что царь Алей бѣжалъ.

И когда выслали его противъ Асталона на поединокъ:

Идетъ за Сагруномъ, какъ блѣдна тѣнь во тьмѣ;
. . . .
Онъ трижды блѣдныя уста отверзть хотѣлъ;
Но трижды во устахъ языкъ его хладѣлъ;
И, будто на змѣю ступивый странникъ въ полѣ,
Сказалъ, не храбростью, но страхомъ двигнутъ болѣ!
Кто звалъ тебя сюда? и пр.
Но ты кто?

вопросилъ его Асталонъ...

. . . . царицынъ я супругъ!...

Когда и какъ это сдѣлалось, — авторъ не хотѣлъ намъ дать знать. Въ ту же минуту послѣдовала достойная смерть Османа.

Однимъ словомъ, это лицо самое ничтожное, какого ни въ одной поэмѣ до сихъ поръ не было представляемо; по моему мнѣнію, самый Тирситъ Гомеровъ его лучше. Ни искры совѣсти, ни искры благородства, ни добра, ни зла въ характерѣ, ни силы даже обыкновенной, никакой страсти, ни желанія довольно означеннаго, ни любви, ни ненависти, ни намѣренія, ни даже этого коварства, которое приписываетъ ему творецъ его, — ничего въ немъ нѣтъ: это деревянная кукла, которою играли надосугѣ другіе. Великая честь и Сумбекѣ, которая любила его такъ страстно!!! Вотъ *назидательные* характеры г. Хераскова!

Сеитъ и *Сагрунъ*, двѣ страшныя силы, которыя, подобно сатанѣ и вельзевулу, приводили въ движеніе хаосъ казанскій.

Сеитъ, въ званіи первосвященника и учителя закона, свирѣпый, злой, мрачный и сластолюбецъ непотребный, былъ спасенъ для Сумбеки; и потому она старалась его удалить, чтобы свободнѣе сочетаться бракомъ съ презрѣннымъ Османомъ. Онъ былъ *единомысленъ* съ Сагруномъ и хотѣлъ, кажется, возвести его на тронъ; но посланный къ Исканару, забылъ всѣ свои намѣренія, свой священный санъ, свои лѣта, и вздумалъ похитить Рему, супругу сего благодѣтельствующаго ему и его отечеству князя. Въ такомъ похвальномъ подвигѣ, столько приличномъ его характеру, потерялъ голову отъ руки женщины, на которую обращены были нечестивыя его желанія. Вотъ все его поприще. Образованное общество такое лицо не потерпитъ и въ комедіи!

Сагрунъ несравненно осторожнѣе и хитрѣе; неутомимо дѣятельный, главная пружина всѣхъ мятежей въ Казани. Ему хотѣлось погубить и Алея, и Сумбеку, и Османа, и Асталона: онъ достигнулъ этой цѣли, хотя не сдѣлался царемъ. Подобно всѣмъ заговорщикамъ, онъ пользовался суевѣріемъ народа; какъ придворный, употреблялъ слабости двора своимъ средствомъ, и ему вездѣ удавалось; какъ политикъ, онъ хорошо льстилъ и народу, и князьямъ, и вельможамъ. Онъ всѣмъ обладалъ, все двигалъ по своему произволу: всѣ были рабы или орудія его коварной и черной системы; онъ погубилъ всѣхъ тѣхъ, которые мѣшали его честолюбію, не теряя ни своего сана, ни мнѣнія, ни вліянія на дѣла. Можно сказать, что изъ всѣхъ татарскихъ героевъ онъ одинъ имѣетъ характеръ. У Хераскова страннымъ образомъ гибнетъ онъ на половинѣ поприща, дабы не дать чести русскимъ героямъ встрѣтить достойнаго соперника или достойную преграду. Онъ замѣненъ *Эдигеромъ*, слабымъ, подлымъ княземъ, ни въ счастіи, ни въ несчастіи не умѣющимъ вести себя; и этотъ рыцарь выставленъ противъ Іоанна въ концѣ поэмы, когда всѣ силы и напряженія противодѣйствующія должны быть въ самой высочайшей степени. Гдѣ же *постепенность* въ представленіи лицъ? Первое славное дѣло царя Эдигера — быть прогнаннымъ съ поля битвы, случившейся предъ Казанью; второе: забывъ всѣ права народныя, вывести Палецкаго на пытки, и подлымъ образомъ увѣщевать его перемѣнить вѣру и жениться

на одной изъ его любимицъ; третье: при штурмѣ Казани спрятаться съ своими женами въ какой-то *истуканъ:* четвертое: не въ силахъ будучи сопротивляться, выслать женщинъ сераля, чтобы онѣ остановили стремленіе воиновъ и спасли его вялую жизнь (однако въ награду за всѣ сіи подвиги въ концѣ поэмы нисходитъ къ нему ангелъ и, готоваго уже въ постыдномъ отчаяніи броситься съ башни, поддерживаетъ на крылахъ своихъ и убѣждаетъ воспріять *христіанскую* вѣру); наконецъ шестое: по звуку трубы, въ *невольничьей одеждѣ, во образѣ раба* явиться предъ Іоанна.

Вотъ герой опаснѣйшій, поставленный противъ Іоанна, какъ послѣднее усиліе Казани. Кажется, почтенный Херасковъ прежде торопился истощить вѣрнѣйшія стрѣлы своего стихотворнаго колчана, и теперь, если не отступая съ поля битвы, то, по крайней мѣрѣ, ничего къ ней не прибавляя, заставляетъ сожалѣть насъ, почему не сохранилъ онъ болѣе *экономіи* въ своихъ способахъ.

Что такое Асталонъ? Онъ похожъ на привидѣніе, которое драматическіе стихотворцы, для завязки чудесной или въ помощь развязкѣ, заставляютъ выходить на сцену изъ-подъ земли, изъ воздуха, или изъ воды: оно явится, напугаетъ и исчезнетъ, не сдѣлавъ ничего болѣе.

Исторія четырехъ витязей: Гидромира, Мирседа, Бразина и Рамиды заключается въ одной только одиннадцатой пѣсни. Это лица эпизодическія, представленныя совершенно не въ своемъ мѣстѣ: тамъ, гдѣ ходъ дѣйствія долженъ имѣть самую величайшую быстроту. Впрочемъ, хотя они рѣшительнаго ничего не сдѣлали, однако болѣе оказали своей храбрости, нежели герои россійскіе: вездѣ примѣтна превосходнѣйшая сила въ Гидромирѣ, большое искусство въ Мирседѣ или Бразинѣ. И дѣва Рамида имѣла честь сражаться съ Курбскимъ! Отдаленное обстоятельство, совсѣмъ не относящееся къ дѣйствію поэмы — ревность между сими рыцарями, воспрепятствовала окончанію ихъ единоборства, столько отъ начала важнаго. Итакъ ни они, ни ихъ сраженія *безъ конца* не могутъ быть занимательны. Еще повторяю то же, что сказалъ въ прежнемъ письмѣ: здѣсь Херасковъ погрѣшилъ и противъ своихъ, и противъ татарскихъ героевъ. Мы не можемъ *точно* вѣсить силъ и храбрости ни тѣхъ, ни другихъ, и остаемся совершенно неудовлетворенными въ своемъ ожиданіи. Подробности ихъ

сраженія — или довольно обыкновенныя, или невѣроятныя, или несообразныя. Не распространяясь о многомъ, скажу о *ранахъ*, въ выборѣ которыхъ столько искусенъ и живописенъ Гомеръ:

Мирседъ, налетѣвъ на Курбскаго,

> Копьемъ *ребро его подъ сердцемъ прободаетъ*,
> Разитъ въ главу, и князь безчувственъ упадаетъ.

Чего болѣе? *прободенный* (помни силу сего слова!) *въ ребро подъ сердцемъ* и *пораженный* еще *во главу*. Кажется, одной бы первой раны довольно, чтобъ умереть; но русскій чудотворный герой живъ и снова идетъ въ сраженіе!

Младый Курбскій, окруженный толпою казанцевъ, подъ тучею стрѣлъ, среди мечей, чекановъ, копьевъ:

> Пять стрѣлъ вонзенныхъ онъ въ ногахъ своихъ имѣетъ,
> Преломленно копье въ щитѣ его виситъ,
> И кровь изъ ранъ его всходящу пыль роситъ;
> Но онъ толпы враговъ, какъ стогны расширяетъ:
> *Однихъ мечомъ, другихъ сѣкирой ударяетъ* и пр.

Чудесное дѣло! *пять стрѣлъ въ ногахъ!* и въ одно время съ мечомъ и сѣкирой!...

Много бы могъ исчислить подобныхъ чудесностей, но довольно.

Мерзляковъ.

„Россіада“ и „Владимиръ“ Хераскова.

„Россіада“ и „Владимиръ“ — ложно-классическія поэмы, послѣднія по времени изъ цѣлаго ряда такихъ сочиненій, появившихся въ разныхъ европейскихъ литературахъ въ подражаніе Иліады. Предки наши гордились, что только у грековъ да у насъ по двѣ „эпическихъ поэмы“, между тѣмъ какъ у другихъ народовъ по одной. Время показало, что наши „Россіада“ и „Владимиръ“, какъ героическія поэмы, гораздо слабѣе всѣхъ другихъ.

„*Россіада*“ повѣствуетъ о взятіи Казани царемъ Іоанномъ Грознымъ. Это событіе Херасковъ счелъ величайшимъ или однимъ изъ величайшихъ въ нашей исторіи, счелъ его достойнымъ служить содержаніемъ эпопеи, подобно тому, какъ Троян-

ская война послужила содержаніемъ Иліады. На эту грубую историческую ошибку поэта было уже не разъ указано въ нашей литературѣ. Подобныя ошибки очевидны и въ частностяхъ поэмы: онѣ объясняются, съ одной стороны, слабостью исторической науки у насъ во времена Хераскова, съ другой стороны — наивностью поэта, или, лучше сказать, того литературнаго направленія, котораго онъ былъ представителемъ. За исторической истиной Херасковъ и не гонялся, относясь къ ней довольно свободно и, по-нашему, странно. Въ „Историческомъ предисловіи" къ „Россіадѣ" онъ говоритъ слѣдующее:

„Повѣствовательное сіе твореніе расположилъ я на истинѣ, сколько могъ сыскать печатныхъ и письменныхъ извѣстій, къ моему намѣренію принадлежащихъ; присовокупилъ къ тому небольшіе анекдоты, доставленные мнѣ изъ Казани бывшимъ начальникомъ Университетскихъ гимназій 1770 году. Но да памятуютъ мои читатели, что какъ въ эпической поэмѣ вѣрности исторической, такъ въ дѣеписаніяхъ поэмы искать не должно. Многое отметалъ я, переносилъ изъ одного времени въ другое, изобрѣталъ, украшалъ, творилъ и созидалъ" (Твор. Хераскова, т. I, стран. XIII).

Эти „украшеніе" и „созиданіе" состоятъ, главнымъ образомъ, въ идеализированіи личности героя произведенія — Іоанна Грознаго. Въ „Историческомъ предисловіи", нѣсколько ранѣе приведеннаго мѣста, послѣ упоминанія о томъ, что Іоаннъ III свергъ иго татарское, встрѣчаемъ мы такого рода историческія соображенія о тогдашнемъ состояніи Россіи и о значеніи царствованія и дѣятельности царя Іоанна IV: при Іоаннѣ III (говоритъ Херасковъ) „царство казанское... еще не было разрушено; новгородцы еще не вовсе укрощены были; сосѣдственныя державы должнаго уваженія къ Россіи не ощутили. Сія великая перемѣна, въ какую сіе государство перешло изъ слабости въ силу, изъ уничиженія въ славу, изъ порабощенія въ господство, — сія важная и крутая перемѣна произошла при внукѣ царскомъ Іоаннѣ Васильевичѣ Второмъ, который есть герой сея поэмы... Иностранные писатели, сложившіе нелѣпыя басни о его суровости, при всемъ томъ по многимъ знаменитымъ его дѣламъ великимъ мужемъ нарицаютъ. Самъ Петръ Великій за честь поставлялъ въ мудрыхъ предпріятіяхъ сему государю послѣдовать. Исторія затмеваетъ сіяніе его

славы нѣкоторыми ужасными повѣствованіями, до пылкаго нрава его относящимися: вѣрить ли толь несвойственнымъ великому духу повѣствованіямъ, оставляю историкамъ на размышленіе" (Стран. X и XI).

„Впрочемъ", оговаривается поэтъ, самъ, быть можетъ, замѣчая свою идеализацію героя поэмы, „впрочемъ, безмѣрныя царскія строгости, по которымъ онъ Грознымъ проименованъ, ни до намѣренія моего, ни до времени, содержащаго въ себѣ цѣлый кругъ моего сочиненія, вовсе не касаются" (Стран. XI).

Такъ добродушно и наивно отнесясь къ Іоанну Грозному, Херасковъ идетъ въ этомъ направленіи и далѣе: онъ идеализируетъ и опричниковъ, кромѣшниковъ царя Ивана (перенося ихъ, притомъ, изъ позднѣйшей эпохи въ болѣе раннюю): онъ называетъ ихъ „цвѣтомъ Іоаннова войска".

„Россіада" есть поэма поучительная и назидательная; и такою Херасковъ хотѣлъ ее сдѣлать совершенно сознательно: онъ хотѣлъ соединить воедино героизмъ и нравоученіе. Высказанный имъ въ предисловіи взглядъ на „эпическія поэмы" свидѣтельствуетъ, что онъ требовалъ отъ этого рода сочиненій поучительности. Съ такой точки зрѣнія онъ довольно наивно судитъ „Освобожденный Іерусалимъ" Торквато Тассо. Онъ говоритъ:

„Армида въ Тассовомъ „Іерусалимѣ", прекрасная волшебница Армида есть душа сей неоцѣненной поэмы; ея хитрости, коварства, ея островъ, ея нѣжности, ея самая свирѣпость по отбытіи Ренода восхитительны, — но не суть назидательны" (Стран. XV).

За то же отсутствіе назидательности осуждаетъ нашъ авторъ и „Генріаду" Вольтера. Но замѣчательно, что въ его приговорѣ надъ этой послѣдней выказалось все могущество вліянія Вольтера на современниковъ. Вотъ слова Хераскова о французской „эпической поэмѣ":

„Вольтеръ начинаетъ свою „Генріаду" убіеніемъ Генриха III и оканчиваетъ обращеніемъ Генриха IV изъ одной религіи въ другую, — но прекрасные стихи его все дѣлають обворожительнымъ".

Нравоучительная идея проходитъ черезъ всю „Россіаду". Общій смыслъ поэмы, выраженный въ короткихъ словахъ, тотъ, что добродѣтель и правая вѣра торжествуютъ надъ зломъ и заблужденіями. Въ частностяхъ своего произведенія Херас-

ковъ постоянно съ любовью останавливается на примѣрахъ добродѣтели, прославляетъ нравственно-доблестныя дѣла. Такъ, въ 1-й и 2-й пѣсняхъ поэмы онъ подробно разсказываетъ о душевномъ перерожденіи Іоанна подъ вліяніемъ Адашева и чудесныхъ явленій; въ 6-й пѣсни возвеличиваетъ вѣрность мужу супруги хана Исконора и изображаетъ мрачными красками мученія совѣсти ренегата Сафгира; въ 11-й пѣсни рисуетъ, какъ великіе примѣры, достойные подражанія, готовность князя Палецкаго предпочесть казнь отреченію отъ Христа, и милосердіе Іоанна, пожалѣвшаго казнить татарскихъ плѣнниковъ.

Смѣшивая задачи поэта и проповѣдника, Херасковъ подрываетъ, конечно, этимъ самъ поэтическое достоинство своего сочиненія: вмѣсто картинъ, образовъ, лирическаго выраженія чувствъ онъ даетъ читателю нравоучительныя разсужденія и аллегорическіе разсказы въ стихахъ; притомъ разсужденія и разсказы эти по большей части многословны и холодны, а стихи тяжелы и неуклюжи. Но, однако, есть въ поэмѣ мѣста, гдѣ слышится жизнь и воодушевленіе, и эти мѣста не лишены положительныхъ достоинствъ. Такъ, напримѣръ, въ 7-й пѣсни Херасковъ устами Адашева съ истиннымъ сердечнымъ негодованіемъ говоритъ о льстецахъ, окружающихъ престолъ. Адашевъ обращается къ царю съ такою рѣчью:

«Смотри, о государь! на подданныхъ твоихъ:
Ты, можетъ быть, считалъ въ довольствѣ полномъ ихъ;
Льстецы, которые престолъ твой окружали,
Ихъ въ райскомъ житіи тебѣ изображали.
Когда бы ты чужимъ повѣрилъ словесамъ,
На скорбь взглянулъ, на ихъ печали самъ,
Ты, ставъ бы уловленъ сѣтьми совѣтовъ вредныхъ,
Льстецовъ бы наградилъ, а самъ бы презрѣлъ бѣдныхъ».

И нѣсколько далѣе:

«Когда бы, государь, вельможамъ ты повѣрилъ,
И самъ бы скорби ихъ пучины не измѣрилъ:
Чрезъ годъ бы здѣшній край навѣки запустѣлъ,
И поздно бъ ихъ спасать, хотя бы ты хотѣлъ;
Стонали бъ камни здѣсь, земля бы трепетала!
А лесть бы и тогда тебѣ хвалы сплетала!
Когда бы въ праздности ты былъ сихъ бѣдъ творцомъ,
Тебя бы нарекли ласкатели отцомъ».

Въ началѣ первой пѣсни поэмы Херасковъ, слѣдуя правиламъ ложно-классической теоріи поэзіи, говоритъ о содержаніи своего произведенія, и при этомъ довольно своеобразно обращается съ воззваніемъ къ „вѣчности“:

«Отверзи вѣчность мнѣ селеній тѣхъ врата,
Гдѣ вся отвержена земная суета,
Гдѣ души праведныхъ награду обрѣтаютъ,
Гдѣ славу, гдѣ вѣнцы тщетою почитаютъ,
Передъ усыпаннымъ звѣздами алтаремъ
Гдѣ рядомъ предстоятъ послѣдній рабъ съ царемъ,
Гдѣ бѣдный нищету, несчастный скорбь забудетъ,
Гдѣ каждый человѣкъ другому равенъ будетъ.
Откройся, вѣчность мнѣ, да лирою моей
Вниманье привлеку народовъ и царей!»

Мистическое чудесное, подобно тому какъ и нравоученіе, проходитъ черезъ все содержаніе „Россіады“. Царю Іоанну являются въ видѣніяхъ князь Александръ Тверской, св. Софія; какой-то таинственный старецъ даритъ Іоанну чудесный щитъ, долженствующій направлять царя къ добру и потускнѣть отъ его порока. На помощь русскимъ войскамъ сходятъ съ неба св. братья князья Борисъ и Глѣбъ. Царица казанская Сумбека совершаетъ чары. И вотъ здѣсь, въ этомъ послѣднемъ случаѣ, выступаетъ передъ нами отрицательная сторона мистицизма Хераскова: съ такимъ одушевленіемъ повѣствуетъ поэтъ о чарахъ Сумбеки, такъ серіозно противополагаетъ онъ имъ дѣйствіе Божіей благодати и силы, что читатель недоумѣваетъ: не вѣритъ волшебству и чародѣйству самъ авторъ поэмы, или наивно вѣритъ ему? Почти такое же недоумѣніе возбуждаютъ на каждомъ шагу встрѣчающіяся въ поэмѣ олицетворенія отвлеченныхъ нравственныхъ понятій: трудно сказать, поэтическіе ли тропы и фигуры передъ нами или искреннія вѣрованія автора? Олицетворенія эти по большей части неизящны и даже грубы. Вотъ, напримѣръ, какими чертами нарисовано „Безбожіе“:

«Есть бездна темная, куда не входитъ свѣтъ,
Тамъ, всѣхъ источникъ золъ, Безбожіе живетъ;
Оно геенскими окружено струями,
Піетъ кипящій ядъ, питается зміями;

Простерли по его нахмуренну челу
Развратны помыслы печали, горесть, мглу;
Отъ вѣчной зависти лице его желтѣетъ;
Съ отравою сосудъ въ рукѣ оно имѣетъ;
Устами алчными коснется кто сему,
Противно въ мірѣ все покажется тому;
Безбожіе войны въ семъ мірѣ производитъ,
Рукой писателей неблагодушныхъ водитъ
И, ядомъ напоивъ ихъ каменны сердца,
Велитъ имъ отрыгать хулы противъ Творца».

(Ч. I, стран. 130.)

Вотъ черты, указывающія, что „Россіада“ по духу и содержанію своему есть поэма мистическо-нравоучительная.

Но, отдавшись всей душой такому направленію, Херасковъ и въ первой эпической поэмѣ своей все-таки остается русскимъ человѣкомъ и патріотомъ. Любовь къ родной землѣ проникаетъ все произведеніе, выражаясь не только наивностями (въ родѣ того, что поэтъ заставляетъ убитыхъ татаръ лежать лицомъ внизъ, между тѣмъ какъ всѣ убитые русскіе лежатъ вверхъ лицомъ), но и серіозно, и порой горячо. Херасковъ имѣлъ право сказать про свою поэму въ предисловіи къ ней:

„Читатель! ежели, проходя всѣ сіи бѣдства нашего отечества, сердце твое кровью не обливается, духъ твой не возмутится и, наконецъ, въ сладостный восторгъ не придетъ, — не читай мою „Россіаду“ — она не для тебя — писана она для людей, умѣющихъ чувствовать, любить свою отчизну и дивиться знаменитымъ подвигамъ своихъ предковъ, безопасность и спокойство своему потомству доставившихъ“ (Т. I, стран. XVIII).

Другая эпопея — „Владиміръ“ — написана Херасковымъ въ 1785 г., т.-е. шестью годами позже „Россіады“. Въ этотъ промежутокъ времени Херасковъ еще дальше ушелъ въ духѣ своего направленія. Содержаніе для „Владиміра“ выбралъ онъ болѣе удачно, чѣмъ для первой поэмы: крещеніе князя Владиміра и русскаго народа есть дѣйствительно величайшее событіе, и потому совершенно подходитъ къ одному изъ главнѣйшихъ требованій теоріи „эпической поэмы“. Но, сочиняя „Владиміра“, поэтъ уже мало думалъ о героическомъ и не заботился объ его изображеніи; у него были совсѣмъ другія цѣли. „Владиміръ“ есть поэма совершенно мистическая и

аллегорическо-нравоучительная. Самъ авторъ въ предисловіи къ своему творенію выдѣляетъ его изъ ряда эпопей; онъ говоритъ:

„Ежели кто будетъ имѣть охоту прочесть моего Владимира, тому совѣтую, наипаче юношеству, читать оную не какъ обыкновенное эпическое твореніе, гдѣ, по большей части, битвы, рыцарскіе подвиги и чудесности воспѣваются, но читать какъ странствованіе внимательнаго человѣка путемъ истины, на которомъ срѣтается онъ съ мірскими соблазнами, подвергается многимъ искушеніямъ, впадаетъ во мраки сомнѣнія, борется съ врожденными страстями своими, наконецъ преодолѣваетъ самъ себя, находитъ стезю правды и, достигнувъ просвѣщенія, возрождается" (Творенія Хераскова, т. II, стран. II).

Поэтъ самъ довольно точно опредѣляетъ въ томъ же предисловіи общій смыслъ поэмы; онъ говоритъ, что старался въ ней разъяснить „сокровенныя чувствованія души, съ самой собою борющейся". Въ концѣ предисловія онъ указываетъ на то, что, слагая свое твореніе, онъ пользовался и соотвѣтственными поставленной цѣли источниками:

„Многія духовныя книги въ моемъ сочиненіи мнѣ руководствовали, многое отъ бесѣдованія съ цѣломудренными людьми я заимствовалъ, многое собственнымъ позналъ опытомъ".

Содержаніе поэмы „Владимиръ" въ краткихъ чертахъ таково: варягъ-христіанинъ убѣждаетъ князя Владимира креститься. Жрецы, въ отомщеніе за это, убиваютъ варяга и его сына; изъ служителей язычества особенно выдается своей ревностью чародѣй Зломиръ и верховный жрецъ Пламидъ. Между тѣмъ, въ душу Владимира уже запало сѣмя духовной истины. Но жрецамъ помогаютъ сами боги: они собираются на совѣщаніе въ храмѣ сластолюбивой Лады, и здѣсь, по предложенію Перуна, рѣшаютъ дѣйствовать на Владимира соблазнами любви. Они достигаютъ того, что Владимиръ, дѣйствительно, влюбляется въ красавицу Версону, у которой уже есть женихъ, христіанинъ, какъ и она, Законестъ. Но, хотя страсть овладѣла-было душой князя, добро, однако, восторжествовало въ ней: Владимиръ самъ способствуетъ браку Законеста и Версоны и отпускаетъ ихъ на свободу — жить, гдѣ они хотятъ. Счастливые супруги поселяются въ блаженной райской мѣстности на берегу Днѣпра, живутъ здѣсь

вполнѣ духовною жизнью, и тѣла ихъ преображаются, просвѣтляются, дѣлаются сіяющими и прозрачными, какъ у Адама и Евы до грѣхопаденія. Владиміру приходитъ однажды мысль посѣтить Законеста и Версону. Старецъ Идолемъ даетъ ему таинственный свѣтильникъ, который долженъ на пути предохранять князя отъ разныхъ соблазновъ, предотвращать эти соблазны, и Владиміръ пускается въ дорогу. Въ это самое время къ Кіеву приближается Киръ, „пастырь вѣрныхъ душъ", который идетъ къ князю Владиміру, чтобы просвѣтить его христіанской вѣрой. Язычники направляютъ тогда всѣ свои силы противъ Кира, и Зломиру удается обмануть его и запереть въ пещеру. Но самъ апостолъ Андрей освобождаетъ его и приводитъ затѣмъ къ Законесту и Версонѣ. Между тѣмъ, Владиміръ на пути своемъ встрѣчается съ соблазнами: его пытаются увлечь три женщины — олицетворенія любостяжанія, гордости и плотоугодія; на него идетъ еще одно „чудовище", которому поэтъ даетъ имя — „умственность здѣшняго міра"; но, руководимый и спасаемый своимъ чудеснымъ свѣтильникомъ, Владиміръ побѣждаетъ враговъ, достигаетъ цѣли своего путешествія и встрѣчается съ Киромъ. Киръ разсказываетъ ему объ адѣ. Владиміръ задумывается, но еще колеблется принять христіанство: онъ говоритъ Киру, что народу тяжело будетъ разстаться съ вѣрой предковъ, и проситъ проповѣдника подождать „малое время". По возвращеніи Владиміра въ Кіевъ изъ странствованія, военачальникъ Рогдай требуетъ, чтобы князь предпринялъ походъ на Херсонесъ; онъ говоритъ, что греки хитры, что они грабятъ суда и пловцевъ россійскихъ, что они „нарушивъ договоръ, россіянъ въ плѣнъ берутъ". Владиміръ соглашается съ Рогдаемъ, идетъ въ походъ, осаждаетъ городъ Херсонесъ, и вмѣстѣ съ этимъ сватается за сестру императоровъ византійскихъ — Анну. Греческая царевна согласна выйти за Владиміра, но условіемъ брака ставитъ принятіе русскимъ княземъ христіанства. Тогда Владиміръ рѣшается, наконецъ, креститься. И вотъ настаетъ послѣднее испытаніе: Киръ приказываетъ князю итти въ полночь въ христіанскій храмъ, куда будетъ указывать ему путь звѣзда; онъ говоритъ:

«Гряди одинъ въ нощи, гряди къ святому храму,
Звѣзда къ нему тебѣ явитъ дорогу пряму;

Но глазъ не обращай къ мірскимъ вещамъ назадъ:
Готовитъ новые тебѣ соблазны адъ».

(Ч. II, стран. 274.)

Въ самомъ дѣлѣ, чародѣй Зломиръ входитъ въ соглашеніе съ Рогдаемъ, и они хотятъ помѣшать Владиміру найти истину. Имъ удается, принявъ видъ отшельниковъ, завлечь князя въ языческій храмъ, и тамъ они начинаютъ учить его, что онъ долженъ имъ повиноваться. Владиміръ, думавшій первоначально, что попалъ туда, куда посылалъ его Киръ, сознаетъ свою ошибку и не поддается соблазну. Побѣдивъ на дальнѣйшемъ пути еще рядъ искушеній, онъ наконецъ приходитъ въ просто устроенную, безъ всякой роскоши, христіанскую церковь. Лазурная завѣса скрываетъ отъ глазъ златой престолъ этого храма. Владиміра беретъ любопытство, и онъ отдергиваетъ завѣсу; въ тотъ же моментъ онъ теряетъ зрѣніе. Тогда настала минута полнаго его обращенія: князь приноситъ Богу искреннее раскаяніе въ грѣхахъ, зоветъ къ себѣ Кира. Крещеніе исцѣляетъ Владиміра, возвращаетъ ему зрѣніе. Затѣмъ повѣствованіемъ о бракѣ князя съ царицей Анной заканчивается поэма.

Херасковъ попытался нарисовать въ своемъ произведеніи характеръ князя Владиміра. Попытку эту нельзя назвать, съ художественной точки зрѣнія, удачной. Но интересно посмотрѣть, какія черты отмѣтилъ авторъ въ героѣ поэмы. Главные недостатки Владиміра-язычника — славолюбіе и женолюбіе; онъ

«То громъ войны любилъ, то женски красоты».

Но и тогда уже высокая душа его чувствовала ложь подобныхъ увлеченій; онъ говоритъ въ началѣ поэмы, раскаиваясь въ своихъ грѣхахъ:

«Князь ли я? Не князь я — подлый рабъ!
На тронѣ силенъ я, но въ духѣ малъ и слабъ;
Мнѣ ль властвовать людьми!... собою не умѣю!
. . . .
Владѣтелемъ земнымъ я славлюся вотще;
Я только бѣдный есмь невольникъ подлой страсти;
Полночный государь у слабыхъ женъ во власти!»

(Т. II, стран. 39.)

Владимиръ отличается здравымъ практическимъ смысломъ и разумной осторожностью. На предложеніе варяга-христіанина принять „Христовъ законъ" онъ отвѣчаетъ:

«О старче! я есмь царь, но есмь и человѣкъ;
Мнѣ трудно во плоти безгрѣшнымъ учиниться;
Но праведнымъ хощу закономъ просвѣтиться;
Достигнуть зрѣлости не можетъ вдругъ никто:
Потребны опыты и время мнѣ на то».

(Т. II, стран. 6.)

По отношенію къ подданнымъ Владиміръ — князь добрый. кроткій и любящій. Вопросъ о принятіи истинной вѣры для него не личный только вопросъ, но дѣло народное; поэтъ говоритъ про него:

«Отъ подданныхъ любимъ, онъ подданныхъ любилъ:
Въ болѣзненномъ тогда страданьѣ возопилъ:
Тотъ подданныхъ врагомъ и недругомъ явится,
Кто можетъ ихъ спасти, но ихъ спасать не тщится!»

(Т. II, стран. 27.)

Мы видѣли въ „Россіадѣ" странное олицетвореніе поэтомъ отвлеченныхъ понятій въ грубыхъ и непривлекательныхъ образахъ. Странность такихъ олицетвореній еще ярче бросается въ глаза во „Владимирѣ". Вотъ, напримѣръ, какой образъ далъ Херасковъ ненависти:

«Тамъ ненависть, людей ни Бога не любя,
Терзаетъ грудь свою и ѣстъ сама себя;
Но паки внутренна ко скорбямъ въ ней родится
И паки пищею свирѣпства становится».

(2 пѣснь, стран. 17.)

Авторъ „Владимира" высказываетъ порою, и притомъ съ истиннымъ одушевленіемъ, мысль о тщетѣ и суетности земныхъ благъ, всего земного и временного. Въ 14-й пѣсни описывается, какъ ночь, наступившая послѣ сраженія, скрыла подъ своимъ покровомъ и побѣдителей, и побѣжденныхъ, затмила славныя и неславныя дѣла; это наводитъ поэта на размышленіе о непрочности земного человѣческаго счастія; онъ говоритъ:

«Такъ міра при концѣ дѣянія людей
Лишатся всѣхъ торжествъ и пышности своей;
Все будетъ въ вѣчности разрушенно, смѣшенно;
Лишь сердце чистое не будетъ погашенно».

(Стран. 198.)

Въ другомъ мѣстѣ поэмы, въ пѣсни 17-й, мы встрѣчаемъ возвышенную мысль:

«Почувствуй всякъ теперь, кто златомъ ослѣпленъ,
Коль бѣдный прахъ оно, какой при нуждѣ тлѣнъ».
(Стран. 261.)

Суету и тлѣнъ видитъ Херасковъ и въ завоевательныхъ мечтахъ и стремленіяхъ героевъ. Юный сынъ Владимира Всеволодъ нашелъ въ таинственной долинѣ камни съ надписями именъ знаменитыхъ воителей; между прочими прочелъ онъ и имя Александра Македонскаго. Великій герой Греціи вызвалъ изъ души поэта такіе стихи:

«Александръ, вселенной побѣдитель,
Спокойства своего и ближняго рушитель;
Ему казалася вселенная тѣсна,
Но скрыла прахъ его земли пядень одна».
(13-я пѣснь, стран. 183.)

Непорочность и чистота сердца, — вотъ, по мнѣнію Хераскова, единственныя вѣрныя блага на землѣ. Для человѣка съ непорочнымъ сердцемъ пустыня обращается въ вертоградъ, темница и даже самый адъ — въ спокойствіе.

Земное величіе — тоже суета. „Пастырь вѣрныхъ душъ“ Киръ говоритъ князю Владимиру:

«Душевной гордостью, о князь! прельщенъ не буди;
Предъ Божіимъ судомъ равны, равны всѣ люди:
Вельможа, рабъ и царь сіяютъ въ Богѣ тамъ;
Не по величеству, Онъ судитъ по дѣламъ».
(Стран. 114.)

«Едину всѣмъ отверзъ Господь къ Себѣ дорогу,
Пастухъ и царь идутъ чрезъ тѣсны двери къ Богу.
. . . .
Люби, люби людей, терпи, храни смиренье,
Душа твоя и плоть получатъ озаренье».
(Стран. 117.)

Если въ „Россіадѣ“ замѣтна наивность историческихъ взглядовъ Хераскова, то эта наивность, конечно, должна была проявиться, и еще ярче, и во „Владимирѣ“, поэмѣ аллегорическаго характера и совершенно мистической. Мы это и видимъ. Такъ, напримѣръ, Херасковъ совершенно убѣжденъ въ существованіи въ древней Руси организованнаго сословія жрецовъ;

жрецы эти представляются ему чрезвычайно могущественными и притомъ обманщиками, лицемѣрно поддерживающими въ народѣ вѣру въ идоловъ. А самое язычество называетъ онъ суевѣріемъ. Поэтъ говоритъ про „россіянъ“:

«Толика ихъ была велика слѣпота,
Что вѣра въ идоловъ казалась имъ свята;
Жрецы мечту сію питали лицемѣрствомъ,
Народъ поддерживалъ постыднымъ суевѣрствомъ».

(Пѣснь 4-я, стран. 42.)

Оканчивая разсмотрѣніе поэмы „Владиміръ“, мы должны обратить вниманіе еще на одну, очень важную черту въ ней. Несмотря на всю отвлеченность, на чрезвычайное отдаленіе отъ жизни своей второй эпопеи, Херасковъ, однако, и въ ней не могъ не проявить присутствія въ своей душѣ народныхъ началъ, хотя это проявленіе и не такъ ярко, какъ въ „Россіадѣ“. Оно сказалось, во-первыхъ, въ любви поэта къ родному народу; такъ, напримѣръ, въ одномъ мѣстѣ поэмы онъ высказываетъ увѣренность, что каждый русскій человѣкъ готовъ жизнью постоять за родину:

«Полночны жители такого свойства суть,
Что къ бранямъ завсегда у нихъ готова грудь;
Оставя въ полѣ плугъ, изъ самыхъ нѣдръ покоя
Преображается оратель во героя».

(Стран. 149.)

Конечно, въ этихъ стихахъ Херасковъ довольно наивно изображаетъ русскихъ народомъ воинственнымъ; но въ нихъ несомнѣнно слышится вѣра въ родной народъ.

Незеленовъ.

Малербъ.

Буало привѣтствуетъ появленіе Малерба, какъ какое-либо воцареніе.

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée

N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois, et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.

Все важно въ этомъ сужденіи, все въ немъ мѣтко. Это сама теорія искусства писать стихами, которую Буало изложилъ отъ имени семнадцатаго вѣка. Взвѣсимъ въ немъ каждое выраженіе. — это будетъ лучше, чѣмъ требовать обратно какую-то пустую свободу, о которой не заботились ни Малербъ, ни Буало. Относительно искусства, какъ относительно морали, болѣе необходимо поддержать правила порядка, чѣмъ свободу.

Вспомнимъ крайности школы Ронсара, робко исправленныя Депортомъ и Берто (Desportes et Bertaut). Du Bellay приглашалъ нашихъ поэтовъ подражать древнимъ. Ронсаръ понялъ это подражаніе относительно матеріальной стороны; онъ занялъ у нихъ формы, офранцузилъ древніе языки насколько могъ, если не насколько желалъ. Подражаніе стало переводомъ. Онъ поймалъ на словѣ презрѣніе къ непосвященному и пошлому, которымъ хвалится Горацій, и, чтобы сдѣлать поэзію недоступною, онъ унизалъ ее педантичными словами, которыя закрывали ее отъ взоровъ толпы. Притомъ, вѣрный принципу du Bellay о подражаніи новымъ, онъ заплатилъ италіанской школѣ дань въ семьсотъ сонетовъ.

Что касается до средствъ обогащенія языка, кромѣ словъ греческаго или латинскаго происхожденія, технологіи ремеслъ, упражненій и забавъ дворянства, онъ еще обратился ко всѣмъ провинціальнымъ нарѣчіямъ, чтобы образовать французскій языкъ, почти какъ государственный человѣкъ, который воскресилъ бы всѣ феодальныя государства, чтобы образовать изъ нихъ монархію. Результатъ такой теоріи былъ таковъ, что всю поэзію помѣстили въ слова, а стихотворное искусство обратилось въ чистый механизмъ.

Итакъ, чтобы положить основаніе этому великому искусству, нужно было возвратить свободу французскому уму, избавить его отъ суевѣрнаго подражанія древнимъ и отъ ливреи новыхъ, отъ Пиндара и Петрарки.

Слѣдовало установить общій языкъ въ самомъ престольномъ

городѣ монархіи, и какъ послѣдняя установилась на развалинахъ феодализма, такъ слѣдовало установить языкъ на развалинахъ провинціальныхъ нарѣчій.

Слѣдовало сдѣлать поэзію популярною, призвать наибольшее число лицъ къ чистымъ наслажденіямъ и строгимъ поученіямъ искусства; найти для страны, еще раздѣленной на классы, такой языкъ, который не былъ бы ниже утонченности высшихъ классовъ и не выше пониманія толпы, — языкъ общій для двора, для города и для народа.

Послѣ такой общей реформы, оставалось совершить реформу частностей, которая досталась на долю Депорта и Берто; но ихъ знаніе соединялось съ робостью, а ихъ усовершенствованія были полны недостатковъ. Слѣдовало не только одержать верхъ надъ странностями Ронсара, — это стало слишкомъ легкимъ дѣломъ, — но слѣдовало открыть въ порядкѣ, въ размѣрѣ, въ болѣе изысканномъ языкѣ двухъ его учениковъ, всѣ тайные пороки, что внушалось осторожностію этого начала реформы. Слѣдовало создать критику подробностей и, такъ сказать, изобрѣсти вкусъ, который состоитъ только въ сужденіи, относящемся къ частностямъ произведеній ума.

Слишкомъ было бы мало противопоставлять даже превосходную теорію той формѣ поэзіи, которая пользовалась общею благосклонностію. Слѣдовало новыя правила подтвердить образцами. Это было дѣломъ Малерба. По сознанію необходимости и величія этой роли, Буало такъ искренно восклицаетъ:

Enfin Malherbe vint!...

Малербъ перебралъ всѣ части зданія, возведеннаго Ронсаромъ, и сокрушилъ ихъ.

Ронсаръ, какъ Пиндаръ, писалъ оды съ принятою обстановкою строфъ, антистрофъ и эподъ. Баифъ (Baïf) дошелъ до того, что составлялъ французскіе стихи по просодіи (стихосложенію) древнихъ. Всѣ старались занять костюмъ у древности. Они пренебрегали тѣмъ, что относится къ человѣку всѣхъ временъ, что на самомъ дѣлѣ повторяется, чему нельзя подражать. Они смѣшивали въ странныхъ вымыслахъ Францію и Юпитера, олицетворенія новаго времени и божества языческія. Изъ оборотовъ и словъ древнихъ языковъ они предпочитали тѣ, которые наиболѣе отдаляются отъ духа нашего языка. Когда пришлось выбирать между латинскими и грече-

скими словами, чтобы выразить идею души, Ронсаръ выбралъ греческое слово *entéléchie,* какъ наиболѣе ученое, и потому еще, что никакая аналогія съ французскимъ языкомъ не подвергала его опасности быть понятымъ толпою.

Малербъ сначала напалъ на внѣшнюю ученость и на рабское подражаніе; и чтобы лучше бороться съ подражаніемъ древности, онъ слегка лишь рекомендовалъ его употребленіе. Самъ онъ, впрочемъ, былъ въ этомъ очень опытенъ, доказательствомъ чему его переводы Тита Ливія и Сенеки. По словамъ одного біографа, сочиненія Горація были у него въ рабочемъ кабинетѣ, подъ его подушкою, на туалетномъ столѣ, онъ читалъ ихъ и въ городѣ и въ деревнѣ; онъ называлъ ихъ своимъ молитвенникомъ. Впрочемъ онъ предпочиталъ латинянъ грекамъ, частію по оппозиціи школѣ Ронсара, частію по высшему пониманію, по которому онъ видѣлъ историческое и нравственное родство французскаго съ латинскимъ. Если ему не нравился Пиндаръ, то это было по воспоминанію крайностей, до какихъ подражаніе этому поэту довело Ронсара, а если ему слишкомъ по вкусу пришелся Сенека, то подобная слабость была общею у всѣхъ писателей второй половины шестнадцатаго вѣка, съ Монтанемъ, самымъ превосходнымъ изъ всѣхъ, включительно. Ничто не казалось прекраснѣе для школы Ронсара, какъ изысканная и утонченная ученость, ученость любознательная. Награда была за самымъ темнымъ, за тѣмъ, который больше всѣхъ давалъ дѣла комментаторамъ. Оттуда великій успѣхъ Dubartas, поэма котораго, переведенная на всѣ языки, могла бы возбудить зависть самого Ронсара. Малербъ очень грубо отнесся къ такой учености. Педантство, латинство, — говорилъ онъ о всѣхъ претензіяхъ на необыкновенное знаніе. Въ то же время онъ твердою рукою намѣчалъ, въ какихъ границахъ французская поэзія могла быть ученою. Изъ переводовъ древнихъ онъ употреблялъ самые народные, а изъ миѳологіи и исторіи бралъ имена всѣмъ извѣстныя. По выдающемуся своему уму онъ различалъ между всѣми своими воспоминаніями тѣ, которыя нѣкоторымъ образомъ общи древнему міру и новому и которыя должны навсегда слиться съ новыми идеями. „Онъ обогащался насчетъ грековъ и римлянъ“, удачно выражается Godeau, но онъ имъ не поклонялся, какъ идоламъ.

Что касается до вымысловъ, то, по словамъ Ракана, онъ

питалъ къ нимъ отвращеніе. Régnier (Ренье) написалъ для Генриха IV элегію, въ которой онъ представилъ Францію, восходящею къ трону Юпитера съ жалобою на состояніе, до какого довела ее Лига. „Пятьдесятъ лѣтъ уже живу во Франціи“, говорилъ по этому поводу Малербъ, „и не замѣтилъ, чтобы Франція сходила со своего мѣста“. Скорѣе справедливая, чѣмъ остроумная шутка. Впрочемъ, Малербъ ненавидѣлъ только злоупотребленіе вымысломъ. Что касается до самаго вымысла, изъ чего видно, чтобы онъ порицалъ то, что самъ такъ прекрасно умѣлъ употреблять?

Онъ хотѣлъ, чтобы поэтъ не изнурялъ себя надъ этою пустою работой, и чтобы поэзія, какъ и проза, выражала только реальность. Чудный взглядъ для той страны, которая не поддается вымыслу, и гдѣ такая форма поэзіи никогда не удавалась. Вымыселъ не есть идеалъ; это, чаще всего, только хитрость, чтобы украсить и сдѣлать необыкновенною слишкомъ обыкновенную реальность: французскій идеалъ — это выборъ изъ реальнаго. Малербъ любилъ только этотъ послѣдній.

Онъ одинаково не щадилъ Петрарку и Пиндара. Оды одного изъ нихъ были неправы въ томъ, что служили образцами для ученой поэзіи; сонеты другого были виноваты во всѣхъ пошлостяхъ любовной поэзіи. Можетъ быть, онъ сердился на Петрарку за дань, которую самъ заплатилъ петраркизму. Что касается до современныхъ италіанскихъ поэтовъ, то онъ относился къ нимъ, какъ къ поэтамъ французскимъ, своимъ предшественникамъ. Самый модный изъ нихъ въ то время, кавалеръ Маренъ (Marin), отомстилъ эпиграммами; на сторонѣ Малерба оказалось больше, чѣмъ на сторонѣ насмѣшниковъ: за него была вся нація.

Ко всѣмъ этимъ измѣненіямъ въ самой основѣ поэзіи присоединилось столько же измѣненій въ языкѣ. Паденіе ученой поэзіи влекло паденіе греко-латинскаго языка Ронсара; война противъ италіанскаго подражанія обращала въ бѣгство тонкости и двусмысленности Депорта.

Но главное положеніе было въ изгнаніи провинціальныхъ нарѣчій. Малербъ очистилъ отъ нихъ поэтическій языкъ. Онъ смѣялся надъ вандомскимъ нарѣчіемъ Ронсара. Онъ хвалился тѣмъ, что отучилъ дворъ отъ гасконскаго нарѣчія, которое туда проникло съ Генрихомъ IV. Онъ высказывалъ, что на площади Saint-Jean говорили хорошимъ языкомъ: преувели-

ченное выраженіе вѣрной мысли. Гдѣ найти, дѣйствительно, хорошій французскій языкъ, если не въ центрѣ Франціи, въ Парижѣ; а такъ какъ дворъ могъ быть то италіанскимъ, то гасконскимъ, то испанскимъ, кто же говоритъ на національномъ языкѣ, если не парижскій народъ, который не измѣняется, и кто же можетъ быть болѣе французскимъ во Франціи? Языкъ народа не подлежитъ измѣненіямъ моды; онъ во всѣ времена остается естественнымъ языкомъ страстей.

Малербъ хотѣлъ единства языка въ странѣ, которая стремилась къ единству политическому; болѣе послѣдовательный, чѣмъ Ронсаръ, онъ не думалъ сохранять феодализмъ въ языкѣ, когда радовался его исчезновенію въ государствѣ.

Французскій умъ въ лицѣ жителя Парижа, обработанный по строгимъ правиламъ древности, но сохраняющій свою независимость и свою физіономію; французскій языкъ на площади Saint-Jean, тамъ, гдѣ онъ не рискуетъ подпасть подъ педантизмъ и подражаніе иностранцамъ, такова была мысль Малерба. Такъ онъ объяснилъ и развилъ теорію du Bellay и возстановилъ порядокъ, нарушенный Ронсаромъ.

Низаръ.

Ложноклассическая ода.

Торжественная ода, въ историческомъ своемъ развитіи, представила три степени: первоначальную, или естественную оду (оду въ собственномъ смыслѣ), искусственную, или подражательную (ложноклассическую) и новѣйшую, которая стремится къ самобытности, такъ же, какъ искусственная стремилась къ подражательности.

Первоначальную и, можетъ быть, единственную форму торжественной оды видимъ въ одахъ Пиндара, который даже сообщилъ имъ свое имя. Великое событіе или воспоминаніе о великомъ событіи вдохновляло пѣснопѣвца — дѣйствительно пѣснопѣвца, потому что ода, какъ самое названіе ея показываетъ, была пѣснью, и, говоря о ней, не должно терять изъ вида отношенія къ ней музыки. Это отношеніе по преимуществу характеризуетъ первоначальную форму торжественной

оды — оды въ собственномъ смыслѣ. Поэзія служила однимъ изъ необходимыхъ элементовъ народнаго празднества: она заимствовала свою силу отъ другихъ его принадлежностей и сама украшала эти принадлежности. Душа поэта потрясалась, подобно странамъ лиры, и волненіе душевное выражалось въ лирической пѣснѣ. Безразсудно думать, что въ этихъ собственно-торжественныхъ или пиндарическихъ одахъ, искусство не участвовало нисколько, что они — исключительный плодъ простого, естественнаго чувства, невольное, безсознательное изліяніе воспламененной души. Ода Пиндара есть также дѣло художества, какъ и всякое художественное произведеніе; но это художество находило обильный источникъ въ живомъ отношеніи пѣвца къ воспѣваемому предмету, въ сочувствіи народа къ обоимъ, въ блистательныхъ олимпійскихъ играхъ, въ обстановкѣ праздника, въ музыкѣ и пѣніи. Все это вдохновляло пѣвца и взаимно одушевлялось пѣвцомъ. И потому желаніе подражать Пиндару Горацій (книга IV, ода 2) называетъ дерзновеніемъ, и дерзновеннаго уподобляетъ Икару, хотѣвшему летѣть на восковыхъ крыльяхъ, а самого Пиндара — рѣкѣ, вздувшейся отъ прилива потоковъ и катящей съ утесовъ шумныя свои воды. Кромѣ одъ Пиндара, голосъ истиннаго вдохновенія слышенъ въ трагическихъ хорахъ, составляющихъ, по мнѣнію знатоковъ, наилучшія лирическія пьесы грековъ.

Несмотря на это, піитика Аристотеля не признавала самобытности лирической поэзіи, считая ее стихіей трагедіи, переходнымъ родомъ отъ эпоса къ драмѣ, и ставя Пиндара ниже Гомера и Эсхила. Дѣйствительно, противъ самостоятельности лирическаго рода можно было вооружиться тѣмъ аргументомъ, что, съ одной стороны, лиризмъ входилъ въ трагедію, какъ ея стихія, а съ другой — въ оды Пиндара, этого лирика по преимуществу, входитъ значительною частью элементъ эпическій, тоже какъ ихъ стихія. Мнѣніе Жанъ-Поля Рихтера, назвавшаго лиризмъ кровью, разлитой по всей поэзіи, въ сущности не противорѣчитъ приговору Аристотеля.

Если ода Пиндара — ода съ эпическимъ элементомъ, то оды Горація — оды съ элементомъ дидактическимъ. У римлянъ не было ни игръ, украшаемыхъ поэзіей, ни великихъ трагическихъ поэтовъ. Голосъ пѣвца не былъ необходимъ для оживленія праздниковъ; не было тѣхъ источниковъ восторга, изъ которыхъ почерпалъ его Пиндаръ. Въ извѣстной своей эпистолѣ

(„Наука о стихотворствѣ“) Горацій, подобно Аристотелю, говоритъ мало о лирикѣ. Вотъ какъ выражаетъ онъ предметъ ея:

> Фебъ лирѣ далъ въ удѣлъ безсмертныхъ прославленье.
> Ихъ чадъ божественныхъ, героевъ награжденье.
> Труды и честь бойцовъ, и юности пиры:
> Веселіе, любовь и Вакховы дары.

Есть нѣсколько словъ объ одѣ въ 4-й сатирѣ 1-й книги, гдѣ Горацій, противополагая сатиру одѣ, говоритъ, что лирическому поэту нужно имѣть геній, мысли божественныя, выраженія высокія и звучныя. Свойства истиннаго лирическаго поэта изображены имъ, какъ выше сказано, въ лицѣ Пиндара, во 2-й одѣ 4-й книги, гдѣ онъ себя, смиренную пчелу, противополагаетъ величественному лебедю — греческому лирику.

Въ новой Европѣ поэзія сначала принимаетъ путь самобытный, даетъ образцы оригинальнаго, національнаго искусства, но впослѣдствіи одерживаетъ верхъ искусство подражательное. Древніе образцы служатъ непреложною мѣрою истиннаго изящества; теорія Аристотеля и Горація становится руководствомъ для каждаго поэта. Съ половины XVII-го вѣка водворяется господство французскаго классицизма, состоявшаго въ рабскомъ подражаніи формамъ поэзіи древней. Буало, по образцу сочиненія Горація, сформировалъ „L'art poétique“ и сталъ законодателемъ Парнаса. Торжественная ода, подобно прочимъ произведеніямъ, подчинилась французской теоріи и явилась, въ своемъ родѣ, тѣмъ же, чѣмъ, въ своихъ родахъ, явились и драма, и эпопея — одой ложноклассической, составленной по примѣрамъ древнихъ одъ, но не древней, одой искусственной, условной. Наибольшее развитіе такой оды видимъ въ XVII-мъ столѣтіи. Съ XIX-го она уступаетъ мѣсто другимъ лирическимъ стихотвореніямъ.

Итакъ образованіе второй степени торжественной оды, оды искусственной или ложноклассической, совершилось подъ вліяніемъ двухъ предметовъ: древнихъ образцовъ и теоріи Буало, составленной по Горацію и на основаніи греко-римскихъ твореній. Принадлежности искусственной оды исчисляетъ „L'art poétique“ во 2-ой пѣснѣ. Ода, говоритъ Буало,

> Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux.
> Entretient dans ses vers commerce avec les dieux,
> Aux athlètes dans Pise elle ouvre la barrière,

Chante un vainqueur poudreux au bont de la carrière;
Mène Achille sanglant aux bords de Simoïs,
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.
. . . .
Son style impétueux souvent marche au hasard;
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.
. . . .

Правила торжественной, или пиндарической, оды находятся у Буало также въ разсужденіи объ одѣ (Discours sur l'ode), составляющемъ предисловіе къ одѣ на взятіе Намура. Стихотвореніе это написано по случаю появленія книги Перро: „Parallele des anciens et des modernes“, которая унижала древнихъ и глумилась надъ Пиндаромъ. „Антипиндарическій“ Перро находилъ смѣшными тѣ мѣста, гдѣ греческій поэтъ, внѣ себя отъ восторга, прерываетъ естественное теченіе рѣчи, избѣгаетъ методическаго порядка и точной связи между частями пѣснопѣнія. Такъ какъ публика не знала греческаго языка и, слѣдовательно, не могла познакомиться съ Пиндаромъ непосредственно, то Буало рѣшился выставить его достоинства посредственно, сочинивъ, à sa manière, французскую оду, исполненную уваженія и восторга, гдѣ духъ, увлекаемый демономъ поэзіи, какъ бы забываетъ предписанія разсудка. Буало наполнилъ оду великолѣпными словами; по примѣру диѳирамбическихъ поэтовъ, употребилъ самыя смѣлыя фигуры, преобразивъ даже въ звѣзду бѣлое перо, которое король носилъ на шляпѣ, и такимъ образомъ уподобивъ Людовика XIV Ахиллу. И вотъ явилась знаменитая нѣкогда ода, начинающаяся такъ:

Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi?
Chastes Nymphes de Permesse
N'est ce pas vous que je vois?

Знаменитая ода Буало вызвала множество подражаній. У насъ Ломоносовъ началъ свою оду на взятіе Хотина внезапнымъ восторгомъ:

Восторгъ внезапный умъ плѣнилъ,
Ведетъ на верхъ горы высокой,
Гдѣ вѣтръ въ лѣсахъ шумѣть забылъ,
Въ долинѣ тишина глубокой.

. . . .

Не Пиндъ ли подъ ногами зрю?
Я слышу чистыхъ сестръ музыку;
Пермесскимъ жаромъ я горю,
Теку поспѣшно къ оныхъ лику.

Тредьяковскій, въ „торжественной одѣ о сдачѣ города Гданска“, переводитъ Буало:

Кое странное піянство
Къ пѣнію мой гласъ бодритъ!
Вы, парнасское убранство,
Музы, умъ не васъ ли зритъ?

По примѣру Буало, присовокупилъ онъ къ своей одѣ „разсужденіе объ одѣ вообще“, извлеченное изъ мыслей французскаго эстетика. Ода, опредѣляетъ онъ, есть совокупленіе многихъ строфъ, которыми описывается всегда и непремѣнно матерія благородная, важная, рѣдко нѣжная и пріятная, въ рѣчахъ весьма пiитическихъ и великолѣпныхъ.

Впослѣдствіи, правила, выговоренныя Буало, развились подробнѣе. Теоретики дали наставленіе, какъ писать оду, сколько въ ней должно быть частей, съ чего ее начинать и чѣмъ оканчивать и пр. Теорія получила видъ правильной, строгой системы. Одѣ вмѣнялось въ обязанность имѣть: приступъ, безпорядокъ, краткость, отступленія и конецъ*). Приступъ дѣлился не стремительный и тихій. Въ первомъ случаѣ поэтъ принимался за лиру, будучи уже въ восторгѣ, а въ послѣднемъ онъ начиналъ играть или пѣть хладнокровно и малопомалу воспламенялся. Восторгъ могъ быть или однократнымъ, и тогда ода выходила краткою, или повтореннымъ, при которомъ дозволялась длиннота. Безпорядокъ лирическій состоялъ въ томъ, когда пiитъ показывалъ, что не успѣваетъ располагать своихъ мыслей по порядку, или когда не соблюдалъ постепенности въ своихъ изображеніяхъ и, такъ сказать, отъ однѣхъ къ другимъ перелеталъ. Отступленія, или уклоненія, отличались отъ повтореннаго восторга тѣмъ, что въ нихъ стихотворецъ занимался разсужденіемъ или повѣствованіемъ. Въ концѣ, требовавшемъ мыслей разительныхъ, неожиданныхъ,

---

*) Къ тому жъ и въ правилахъ: сперва прочтешь вступленье,
Тамъ предложеніе, а тамъ и заключенье.
(„Чужой толкъ“, Дмитріева).

лирикъ. подобно лебедю при концѣ жизни, долженствовалъ напрягать остающіяся силы и стараться наиболѣе плѣнить своимъ пѣніемъ.

Оды, написанныя по схоластическимъ правиламъ, вышли сами схоластическія, искусственныя. Онѣ думали усвоить себѣ качества древней лирики, усвоивъ ея форму; мечтали воскресить Пиндара, скопировавъ его пріемы. Дѣйствительно, принадлежности классической лиры перешли въ оду псевдо-классическую, но какъ? совершенно внѣшнимъ образомъ, безъ зиждительнаго духа, дающаго жизнь формамъ, влагающаго внутреннее во внѣшность.

У древнихъ съ понятіемъ о поэтѣ соединялось понятіе объ особенномъ вдохновеніи. Платонъ называлъ поэтическій восторгъ высокимъ безуміемъ (маніей). Древній лирикъ, по выраженію Державина, былъ вдохновенный, герольдъ неба, органъ истины. Онъ служилъ Аполлону и творилъ въ то время, когда „божественный глаголъ до слуха чуткаго касался“. Это ученіе древнихъ перешло въ піитику ново-европейскую. Не смотрѣли на отсутствіе обстоятельствъ, условливающихъ восторгъ, но хотѣли имѣть его готовый, обратить даръ въ искусство. Внѣшнее выраженіе истиннаго чувства было принято за самое чувство. Фигуры восклицанія, вопрошенія, олицетворенія сдѣлались обиходными оборотами, замѣняющими движенія души — это зиждительное начало лиризма. Много толковали о восторгѣ, но мало заботились объ опредѣленности толковъ. Притомъ же и точное опредѣленіе предмета не даетъ еще самаго предмета. Невозможность накликать на себя вдохновеніе, когда предметъ не возбуждаетъ его, или когда въ душѣ нѣтъ способности возбуждаться, и между тѣмъ предписанная необходимость во что бы ни стало имѣть вдохновеніе для оды, показали все различіе естественныхъ произведеній поэтическихъ отъ произведеній искусственныхъ, показали его даже тѣмъ, которые пиндарили сами или другихъ учили пиндарить. Ода сдѣлалась труднѣйшею пьесой. Трудность эту приписывалъ Блеръ господствующему мнѣнію, что лирическій поэтъ долженствовалъ быть вдохновеннымъ. И дѣйствительно, читая торжественныя оды разныхъ поэтовъ, не вѣришь родству ихъ съ Аполлономъ. Они перестали быть „божественными“ — они сдѣлались „irritabile genus“. Но раздражительность и восторгъ — двѣ вещи разныя.

Будучи плодомъ вдохновенія, ода противодѣйствуетъ логическому процессу. Она не терпитъ правилъ, предписывающихъ опредѣленный порядокъ тамъ, гдѣ единственнымъ законодателемъ должно быть не подлежащее правиламъ чувство, операціи котораго измѣняются по различію предметовъ и обстоятельствъ. Вотъ почему расположеніе пиндаровыхъ одъ не подходитъ подъ логическіе законы развитія мысли. Онѣ представляютъ, такъ называемый, лирическій безпорядокъ, обращенный ложноклассическою піитикою въ правило.

Чувство высокаго, свойственное торжественной одѣ, выражалось у древнихъ соотвѣтствующимъ чувству тономъ. Псевдоклассическая ода замѣнила высокое наборомъ громкихъ, великолѣпныхъ словъ. Не одушевленныя участіемъ сердечнымъ, онѣ остались образцами надутой и скучной холодности.

Древній поэтъ начиналъ нерѣдко свою оду словомъ *пою,* потому что стихотвореніе его назначалось дѣйствительно для пѣнія; онъ говорилъ о лирѣ, потому что пѣснь его сопровождалась звуками этого инструмента; обращался къ музамъ и Аполлону съ просьбой настроить его лиру, внушить ему пѣснь, потому что онъ былъ служителемъ музъ, жрецомъ Аполлона. Новые поэты начали также восклицать *пою,* хотя сидѣли въ кабинетѣ и читали, а не пѣли свои творенія; держа въ рукахъ перо, толковали о лирѣ и звукахъ; возносили моленія къ музамъ, въ полной увѣренности, что онѣ не услышатъ его, и что онъ самъ не намѣренъ ихъ слушать. Тамъ — призваніе искреннее, здѣсь — призваніе лицемѣрное, безъ убѣжденія не только въ могуществѣ, но даже и въ существованіи призываемыхъ музъ.

Поэзія грековъ, неразрывно-связанная съ ихъ религіей, вносила въ себя, весьма естественно, содержаніе религіи. Ложноклассическая ода тоже не обходится безъ миѳологіи; но какое различіе между самобытнымъ и прививнымъ элементами! Для Пиндара миѳологія была вѣрованіемъ, для подражателей его она — условное украшеніе. Псевдоклассики дозволили себѣ, во-первыхъ, измѣнять ее, сокращать; во-вторыхъ, свели ее къ именамъ и аллегоріямъ.

Она составляла часть ихъ піитической теоріи — не больше. Для нихъ греческія и римскія божества — только риторическія пособія.

Иногда къ миѳологіи древнихъ примѣшивались христіанскія

идеи, и такимъ образомъ происходило незаконное сочетаніе двухъ различныхъ предметовъ. По случаю оды Буало, о которой сказано выше, Демаре говоритъ Людовику XIV, тоже въ одѣ: „примѣшивать миѳологію къ твоимъ знаменитымъ подвигамъ значитъ оскорблять тебя; прибѣгать къ обману значитъ унижать цѣну твоей побѣды, значитъ въ стихахъ сказать меньше, нежели сколько скажетъ исторія". Пожалуй, можно восхищаться введеніемъ миѳологическаго чудеснаго; но это восхищеніе будетъ все-таки не больше, какъ внушеніемъ схоластической теоріи, слѣдствіемъ привычки, которую Гамлетъ справедливо назвалъ чудовищемъ.

Греческій поэтъ, прославляя лицо или событіе, характеризовалъ то и другое отличительными ихъ свойствами. Они являлись съ своими индивидуальными чертами, отчего и происходило разнообразіе поэтическихъ представленій. У псевдо-классическихъ лириковъ совершенно противное. Такъ какъ они строили оды по чужому покрою, обратили миѳологическія божества въ символы, то всѣ лица и событія славились у нихъ безразлично. Стихотворцы величали героиню Минервой, то-есть мудрой, не говоря, чѣмъ именно выразилась ея мудрость; называли героя Геркулесомъ или полубогомъ, умалчивая о томъ, какіе подвиги совершилъ этотъ полубогъ; описывали Венеру, иначе, красоту, такъ, что красота дѣйствительно выходила „неописанной". И этихъ Геркулесовъ, Юпитеровъ, Минервъ, Венеръ... оказывалось многое множество. Читатель, вмѣсто похвальной оды, долженствующей относиться къ такому-то лицу, событію, мѣсту, времени и т. д., получалъ собраніе общихъ мѣстъ, которыя приходились на всякій ростъ и годились во всякое время. То были образцы безъ лицъ, то были формы безъ живого содержанія, происшествія безъ пространства времени и опредѣленнаго дѣйствія.

Такимъ образомъ ложно-классическая ода вышла вмѣсто естественной — искусственною, вмѣсто самобытной — подражательною, вмѣсто индивидуальной и разнообразной — общею и однообразною. Она или наполнялась аллегоріями и образами, или граничила съ разсужденіемъ. Напрасно мы стали бы искать въ ней рѣзко выставленнаго предмета, который возбудилъ чувства. Подчинившись условнымъ, стѣснительнымъ формамъ, лирикъ думалъ не о томъ, чтобъ сказать правдивую похвалу, основанную на дѣйствительныхъ заслугахъ, а о томъ,

чтобъ внѣшнимъ образомъ поддѣлаться подъ Пиндара. Онъ всегда почти забывалъ существенное, и отыскивалъ случайныхъ отношеній предмета къ другимъ предметамъ, уподобленій его предметамъ умершимъ, преимущественно древнимъ. Содержаніе, взятое изъ современной жизни, для него какъ бы исчезало: подумаешь, что онъ жилъ въ сферѣ, отъ нея отчужденной, или сердце его неспособно было биться любовью къ живому. Вотъ причина, почему всѣ почти псевдо-классическія оды, кромѣ многихъ другихъ своихъ принадлежностей, страдаютъ отвлеченностью.

Галаховъ.

